


THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878







München, Hof- und Staatsbibliothek, Cod. slav. 4., Fol. 185r. Schlussbild des eigentlichen Psalters (XLV, 105.)

„Jeder Odem lobet den Herrn“ mit Vertretern der Dynastie Nemanja.

Vierfarbendruck v. Max Jaffé Wien.

II.

DIE MINIATUREN DES SERBISCHEN PSALTERS

DER KÖNIGL. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK IN MÜNCHEN.

NACH EINER BELGRADER KOPIE ERGÄNZT UND IM ZUSAMMENHANGE MIT DER SYRISCHEN BILDERREDAKTION DES PSALTERS UNTERSUCHT

VON

JOSEF STRZYGOWSKI.

MIT EINER EINLEITUNG VON DEM WIRKLICHEN MITGLIEDE V. JAGIĆ.

MIT 1 TAFEL IN FARBEN-, 61 IN LICHTDRUCK UND 43 ABBILDUNGEN IM TEXTE.

VORGELEGT IN DER SITZUNG AM 1. FEBRUAR 1905.

Vorwort.

Die Anregung zu vorliegender Publikation ging von Herrn V. Jagić aus. Er hatte die Münchener Handschrift im Jahre 1899, angeregt durch eine Besprechung Syrkus, eingesehen und wandte sich, als die Balkankommission der k. Akademie der Wissenschaften eine Publikation im Kreise ihrer Arbeiten für zulässig erklärte, an den Unterzeichneten mit der Anfrage, ob die Miniaturen eine solche Veröffentlichung wünschenswert erscheinen ließen. Auf Grund vorgelegter Proben in Photographie und nachträglicher, im Auftrage der Akademie der Wissenschaften vorgenommener Prüfung des Originals mußte der Unterzeichnete diese für sein Fach so wertvolle Ausgabe auf das dringendste befürworten.

Wir können der Direktion der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München nicht genug danken für die Übersendung der Handschrift an die Wiener Hofbibliothek und die Geduld, mit der sie uns die langwierigen Reproduktionsarbeiten erledigen ließ. Es geschah unter der Bedingung, daß eine Ausgabe sämtlicher Miniaturen veranstaltet werden sollte. Wir sind dieser Verpflichtung treu nachgekommen; mehr noch. Der von Herrn Ljubomir

Stojanović in Belgrad gemachte Fund einer Kopie der Münchener Miniaturen bot erwünschten Anlaß, Lücken des Originals auszufüllen. Durch das dankenswerte Entgegenkommen der Belgrader Nationalbibliothek wurde es möglich, Original und Kopie in Wien nebeneinander zu legen. Die Münchener Handschrift blieb uns in der k. k. Hofbibliothek zugänglich; für die photographische Aufnahme stellte das k. k. Staatsarchiv sein Atelier zur Verfügung. Unser Dank gebührt vor allem auch der Balkankommission, die den Publikationsantrag befürwortend an die philosophisch-historische Klasse der Akademie leitete.

Zusammen mit der von serbischer Seite unternommenen Ausgabe des Miroslav-Evangeliars stellt sich unsere Veröffentlichung des serbischen Psalters als ein Unternehmen dar, das darauf abzielt, die Schätze der südslawischen Kunst endlich in würdiger Nachbildung vor das Forum der Wissenschaft zu bringen. Daß damit nicht nur eine Forderung berechtigten nationalen Stolzes erfüllt würde, dabei vielmehr Dinge mit ins Spiel kommen, die weit über diesen engen Rahmen hinaus der internationalen Forschung ungeahnte Wege eröffnen können, soll die vorliegende Stichprobe erweisen. Möchte sie zur Folge haben, daß bei den Südslawen Mittel zur Herausgabe ihrer alten nationalen Denkmäler flüssig gemacht werden.

Es ist dem Autor eine angenehme Pflicht, Herrn V. Jagić zu danken für alle Förderung, die er der guten Sache unermüdlich hat angedeihen lassen.

Graz, Weihnachten 1904.

Josef Strzygowski.

INHALTSVERZEICHNIS.

Einleitung.

Zwei illustrierte serbische Psalter

von

Hofrat Vatroslav Jagić,

wirkl. Mitgliede der kais. Akademie der Wissenschaften.

Durch ein merkwürdiges Zusammentreffen von Umständen sind wir in der Lage, zwei serbische Handschriften, die nebst der Gleichheit des Hauptinhaltes, der Psalmen, auch noch durch die Illustrationen eine beachtenswerte Parallele bilden, vergleichend miteinander zu behandeln. Der eine Psalter, jetzt Eigentum der Münchener königlichen Bibliothek, ist schon seit längerer Zeit bekannt und zuletzt von P. Syrku im 196. Bändchen des Летопис Матице Српске (1898) beschrieben worden. Der andere, jetzt Eigentum der Belgrader National-bibliothek, ist erst vor kurzem, gelegentlich der Beschreibung der Handschriften jener Bibliothek durch den serbischen Akademiker Ljubomir Stojanović, ans Licht gekommen und wegen der Gleichheit der Illustrationen mit jener des Münchener Kodex behufs wissenschaftlicher Verwertung mit anerkennenswerter Liberalität hierher, nach Wien, geschickt worden. Die Bedeutung der beiden Handschriften für die Geschichte der byzantinisch-slawischen Kunstentwicklung bildet die Aufgabe der Studie des Herrn Hofrates Strzygowski. Ich beschränke mich auf die äußere Beschreibung der beiden Handschriften und auf die Charakteristik ihres Textes in sprachlicher Beziehung.

I.

Zur äußeren Geschichte der beiden Denkmäler.

Der jetzt in der königlichen Bibliothek zu München aufbewahrte serbische Psalter mit Illustrationen, Cod. slav. 4, ist ein auf Papier geschriebener Kodex serbischer Provenienz, spätestens aus dem Anfang oder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Er umfaßt 229 Blätter, das erste und letzte nicht mitgerechnet, die beim späteren, d. h. jetzigen Einbande hinzukamen und ein anderes Papier zeigen. Die Handschrift ist in 4⁰-Format geschrieben, die Höhe des Blattes beträgt jetzt 28 *cm*, die Breite 19·7 *cm*. Die Schriftkolumne ist 19 *cm* hoch und 12 *cm* breit. Die Größe der gewöhnlichen Schrift ist 0·4 *cm* bis 0·5 *cm*. Auf jede Seite, die von der Schrift gewöhnlicher Größe ausgefüllt ist, kommen 21 Zeilen (nur ausnahmsweise 22). Die Schriftzüge der Handschrift repräsentieren für ihre Zeit einen sehr gut erhaltenen antiken Charakter, d. h. gelungene Nachahmung der alten Unzialschrift, die noch in den schön geschriebenen Handschriften des 14. und teilweise des 15. Jahrhunderts sehr üblich war. Mir ist es unbegreiflich, wie P. Syrku diese Schrift als Полуустав (Halbunziale) benennen konnte (Лет. м. срп. кн. 196, S. 17). Von der

echten alten Unziale unterscheidet sich diese Schrift nur in der Größe, d. h. die einzelnen Buchstaben, wenn auch in unzialer Form, gelten als gewöhnliche kleine Typen, außerdem in einigen Kleinigkeiten, die das scharfe Auge des Paläographen bald herausfinden wird. Ich rechne dazu die lange, unregelmäßig gerundete Masche des Buchstaben ѧ, den sehr hoch emporragenden Balken des Buchstaben ѣ, die in einer gewissen Höhe, d. h. oberhalb der Mitte sich bewegenden Knotenpunkte und Querlinien der Buchstaben в, н, и, die nicht schalenartige (ѵ), sondern gabelförmige Figur des Buchstaben ч. Die Buchstaben kommen in folgender Ausgestaltung vor: а und ꙗ, б, в, г, д, є, е (auch э am Ende der Zeile ober der Linie) und ѥ, ж, ѕ (als Zahl), ꙁ, и, ї, к, л, м, н, ꙁ, о, ѻ, п, р, с, т, ѹ, auch ꙋ (meist am Ende der Zeile auch ꙋ), ф, х, ѱ, ѡ, ц, ч, ш, щ, ь, ы, ѣ, ю, ѳ. Im Gen. plur. lautet der Auslaut sehr häufig auf ьь, z. B. срдцьь 18[a], so auch тьь (iste) 6[a]. In ꙫка (z. B. 22[b]) und ꙫчима (z. B. 28[a]) sieht man die Spielerei mit einem oder zwei Augen; ї steht am liebsten in den Substantiva verbalia auf їе; е ist im Anlaut und im postvokalischen Inlaut üblich. Der Einfluß der orthographischen Theorie Konstantins (z. B. Anwendung von ъ) ist noch nicht sichtbar. Man gewinnt aus den bei einzelnen Tafeln mit aufgenommenen Schriftzeichen ein genügendes Bild der gewöhnlichen Schrift dieses Kodex. Sie weicht fast gar nicht von den Schriftzügen der mit großer Sorgfalt geschriebenen Handschriften aus der Mitte des 14. Jahrhunderts ab. Mit der im Jahre 1434 geschriebenen ‚Lestvica', die im Kloster Krušedol aufbewahrt wird, hat unsere Schrift allerdings auch viel Ähnlichkeit, nur schreibt unser Kodex regelmäßig т, während dort schon die dreifüßige Form vorherrscht. Ich möchte daraus noch nicht den Schluß ziehen, daß unser Psalter unbedingt früher geschrieben wurde als die besagte ‚Lestvica', obgleich aller Wahrscheinlichkeit nach wirklich der Münchener Kodex schon in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen ist.

Eine zweite, kleinere Schrift zeigt unser Psalter dort, wo unter den Bildern oder auch oberhalb und seitwärts davon, rot geschrieben, allerlei Erklärungen zu den Illustrationen enthalten sind; diese könnte man allerdings schon als Halbunziale bezeichnen. Nicht nur die Schriftzüge, sondern auch die Sprache dieser Erklärungen weicht von dem sonstigen kirchenslawischen Charakter des Kodex durch größere Konzessionen an die Volkssprache ab. Das ist auch leicht begreiflich. Hier handelt es sich ja nicht mehr um den biblischen oder liturgischen Text, sondern um die Erklärungen der Illustrationen. Deswegen muß aber noch nicht angenommen werden, daß diese Zusätze später geschrieben seien als der ganze Psalter. Sie sind gewiß gleichzeitig mit den Illustrationen zustande gekommen, also unmittelbar nach der Fertigstellung des Textes.

Wann, wo und für wen dieser Prachtkodex geschrieben wurde, können wir nicht mit voller Bestimmtheit sagen, doch einige Vermutungen, nicht ganz ohne jeden Anhaltspunkt, dürfen immerhin geäußert werden. Auf dem ersten, schon zum Kodex gehörenden Blatt, dessen vordere Seite von Anfang an leer gelassen wurde, steht oben, mit sehr kleiner, aber schöner altertümlicher Kursivschrift des 15. Jahrhunderts geschrieben, folgende Notiz (vgl. die dieser Einleitung beigelegte Tafel LXI): † ѿ деспота гюрга пленнтомꙋ н мꙋдромꙋ н всакон славѣ н чтн бгѡ дарованномꙋ снꙋ н — das alles in einer Zeile, dann Fortsetzung in zweiter Zeile: † гнꙋ мн und in dritter Zeile: нлелелнапь. — Das Kryptogramm in der dritten Zeile wird von Ljubomir Stojanović richtig so gedeutet: н ist н, ле ist = 35, zweimal gesetzt, d. h. 35+35 gibt 70 und für 70 ist die alphabetische Bezeichnung о, н = в, а ist = а und п = к, ь = ь, das Ganze ergibt den Namen Новакь.

Was besagt also die Inschrift? Sie spricht von Despot Gjuragj († 1456), der sich mit etwas, wohl mit diesem Buch selbst, an seinen Sohn wendet, wobei als Vermittler ein gewisser Novak fungiert. Am natürlichsten wäre es zu glauben, daß Despot Gjuragj durch diesen Novak seinem Sohne das Buch, den Psalter, schickte. Leider steht kein Datum dabei und auch der Sohn ist nicht beim Namen genannt. Bekanntlich hatte Despot Gjuragj drei Söhne: Grgur, Stephan und Lazar. Man weiß nicht, welcher von ihnen gemeint ist, nur so viel kann man sagen, daß diese Notiz, wenn sie aus dem 15. Jahrhundert herrührt, was mir sicher zu sein scheint, nicht vor dem Jahre 1427 geschrieben sein kann, da ja bekanntlich Gjuragj erst nach dem Tode Stephan Lazarević' (1427), von diesem zum Nachfolger bestimmt, die Würde und den Titel eines ‚Despot' bekam. Was den kryptographisch unterzeichneten Novak anbetrifft, der als Vermittler fungierte, ist jedenfalls erwähnenswert, daß ein Novak Pavlović schon im Jahre 1417 als Bote, d. h. Überbringer eines Briefes des ‚Gospodin Gjuragj' und der ‚Gospodja Mara' an den Fürsten von Ragusa, Raphael Gučetić und den kleinen Rat der Republik erwähnt wird (vgl. Пуцић, Спом. Српски II, S. 63). Nichts hindert uns also anzunehmen, daß derselbe Novak, der im Jahre 1417 Gjuragjs Vertrauensmann war, auch später, nach dem Jahre 1427 in gleichen Beziehungen zum Despoten stand. Da die Notiz nur von einem Sohne spricht und diesen weise, ruhm- und ehrenvoll nennt, so liegt die Vermutung nahe, daß darunter keiner von den beiden älteren zu verstehen sei, die seit der im Jahre 1435 erfolgten Verheiratung ihrer Schwester Mara an den türkischen Sultan Murat häufig mit diesem verkehrten und zuletzt 1441 der Freiheit und des Augenlichtes beraubt wurden, sondern daß die Notiz sich auf den dritten Sohn Lazar bezieht, der, 1446 mit einer griechischen Prinzessin verheiratet, vom Vater den Titel Despot bekam. Darnach würde die Notiz zwischen die Jahre 1446 und 1456 zu setzen sein. Selbstverständlich gilt diese verhältnismäßig späte Zeit nur für die Übersendung des Psalters vom Vater an den Sohn. Vielleicht war es gar ein Hochzeitsgeschenk?! Der Psalter selbst dürfte etwas früher fertiggestellt worden sein. Man könnte selbst fragen, ob er nicht gar zur Zeit des Stephan Lazarević geschrieben und illustriert und als ein Hofkodex von Gjuragj geerbt worden war, der ihn seinerseits wieder einem seiner Söhne übermachte. Doch das wären nur unbestimmte Vermutungen, die sich auf nichts Positives stützen. Dagegen steht fest, daß der Kodex einmal im Besitze Gjuragjs war, mag er ihn selbst bestellt oder als Erbstück bekommen haben. Denn mit jener ersten, obersten und ältesten Eintragung hat einige Ähnlichkeit eine andere kurze Notiz, die so lautet: † ѡѥ книга старога деспота (vgl. auf der Tafel LXI), womit nur das schon Bekannte bestätigt wird. Unmittelbar vor dieser Zeile, jedoch später eingetragen, aber doch recht alt, ist folgende Inschrift: Племенитѡга гна геѡргиа старога деспѡта срьб . . . (erste Zeile) книга сиꙗ Ва (ein liegendes в) место црн гра великагѡ (zweite Zeile) Вь (liegendes В und ь darüber) место стне горн писана. (dritte Zeile), Кн генадне (vierte Zeile) мни (fünfte Zeile) амінь (vgl. auf der Tafel LXI). Was besagt diese Notiz? Vor allem ist beachtenswert die hier zum zweiten Male sich wiederholende Benennung ‚stari despot'. Mir scheint dieser Ausdruck stillschweigend vorauszusetzen, daß es damals auch einen anderen, einen ‚mladi despot' gab. Und das würde sich recht gut auf Lazar beziehen lassen. Wenn also zweimal ‚stari despot' genannt wird, so könnte das für die Zeit nach 1446 volle Berechtigung haben. Schwer ist es jedoch zu sagen, woher der Schreiber dieser Notiz von dem Orte, an welchem die Handschrift ‚geschrieben' wurde, Kenntnis hatte. Er spricht merkwürdigerweise von Konstantinopel und dem heiligen Berge

(= Athos) in einem Zuge. Wie soll man das verstehen? Vielleicht ist damit gemeint, daß die Illustration (denn писати kann auch das bedeuten) in Athos gemacht wurde und später der Kodex in Konstantinopel sich befand. Die Beteiligung eines Griechen an den Illustrationen könnte aus den griechischen Ausdrücken, die hie und da bei den Bildern vorkommen, erschlossen werden. Doch darüber soll Professor Strzygowski seine Ansichten aussprechen. In welchen Beziehungen der zuletzt genannte Mönch Gennadius zu dem Inhalt der vorausgehenden Zeilen steht, ist schwer zu sagen. Er kann ein Mönch gewesen sein, der in einem serbischen Kloster Konstantinopels lebte, und von der Provenienz des Kodex aus Athos wußte. Er kann zu der Notiz seinen Namen als Augenzeuge des 16. Jahrhunderts hinzugefügt haben. Ich muß hier nebenbei bemerken, daß ich diese Inschrift etwas anders lese als P. Syrku. Vor Племеннтωгра̂ glaubte er ѡ̂ lesen zu müssen, ich finde kein ѡ̂, sondern nur einen Zierschnörkel vor dem Wort Племеннтωгра̂, das zum Überfluß mit großem П anhebt. Ebensowenig kann ich seine Lesart ѡ̂ место billigen, von ѡ̂ kann keine Rede sein, es ist ein großes liegendes Б, wie in der nächsten Zeile, nur statt des dortigen ь steht hier ein kleines а, also wohl Ба zu lesen. Vgl. auf der beigelegten Tafel LXI.

War der Psalter, wie die Überlieferung durch die auf der ersten Seite angebrachten Notizen besagt, ein Hausschatz der Despotenfamilie Branković,[1] so begreift man aus den weiteren Schicksalen dieser unglücklichen Familie leicht, daß er zuletzt in ein Kloster Syrmiens kam. Die weitere Überlieferung führt seine Spur, allerdings erst im 17. Jahrhundert, in das Kloster Pribina Glava (zwischen Erdevik und Šid in Slawonien). Wann und von wem er hier deponiert wurde, das wissen wir nicht. Dafür wird uns auf derselben vorderen Seite des ersten Blattes (zwischen zwei älteren Eintragungen eingeschaltet) folgendes erzählt:

† сію стꙋю и дшеспанꙋю кни. ѕовѡ чатовни. сь ѡбрази ѡбрѣ|то а смѣренїны архїепкпъ, Паисеи, ꙋ горнїе Срѣмꙋ вь ћелїи | Прибиной Глави. хра стхь сиаъ беспльтныи, и вьзе сію изво | ради. и много мльви тогда би, сїе книге ради. пакь ю сами | донеше ꙋ Врьдникь село. проигꙋмнь кѵ Ѳеѡдорь. а игꙋмнь, | Силивѣстрь. и беше се велми порꙋшила. и превеза сію и по|крьпи любве ради, тогда лѣтꙋ мимо текꙋшꙋ. ѕрле-то | когда ю вьзе. а повеза ю ꙋ лѣ ѕрли-мо и тогда ю посла па | идеже ѥ била и прѣжде. и да несть никы ѿемлюма ѿ сее бїе | цркве. да несть блвно нь клето и прокլето и вь сьи вѣкь и вь бꙋщи. нь онда да есть вь хра архаггла више села прибиои гла ∴ | Da hier kein freier Raum mehr war, wegen der schon früher eingetragenen Notizen, so setzte er (der Schreiber dieser Zeilen) im Hintergrund der Seite in schräger Richtung noch so fort: и пωписа своею рꙋкою | и тогда многꙋ нꙋждꙋ | има ѿ царствꙋющи | единно бгꙋ вѣдомо. | нь вса вьзлагаемь на | всевидещее око. | пи сїе, мца де. іг | индиктїѡ · іг · крꙋ | лꙋ · іг · крꙋ слнцꙋ · ке · | и многа ва лѣта моа | брати кои ми дасте | сію книжи. пакь | бжїа и ваша.

Diese ausführliche, sehr dankenswerte Notiz besagt, daß der bekannte Erzbischof (und Patriarch von Ipek) Paisius[2] im Jahre 1627 das Kloster Pribina Glava besuchte, dort

[1] Daß der Kodex von Anfang an für eine regierende Familie bestimmt war, dafür spricht, abgesehen von den Illustrationen, auch die sonstige paläographische Ausstattung, z. B. das auf den Titeln einzelner Psalmen angebrachte Gold — wovon weiter die Rede sein wird — und vielleicht auch die durchweg beobachtete Regel, in den Text des Psalmes das Wort црь samt allen seinen Ableitungen immer rot zu schreiben.

[2] Über diesen Paisius hat mit gewohnter Genauigkeit der gelehrte Archimandrit Ilarion Ruvarac alles gesammelt, was zu finden war, in seiner inhaltsreichen Schrift: ‚О пећким патријарсима од Макарија до Арсенија III (1557—1690)' У Задру 1888 auf S. 52—67. Jetzt könnte man allerdings nach Ljubomir Stojanović' Zapisi einiges noch als Ergänzung hinzufügen.

den Psalter fand und, um eine Abschrift davon zu machen, mit sich nahm oder wenigstens mit sich nehmen wollte. Darüber entstand aber im Kloster ein großer Lärm, der ihn veranlaßte, von seiner Absicht abzustehen oder das Buch zurückzugeben. Doch bald wurde ihm der Psalter von zwei Mönchen des Klosters (Prohegumenos Theodor und Hegumenos Silvester) nach Vrdnikselo gebracht. Drei Jahre, d. h. von 1627—1630, blieb der Psalter beim Erzbischof, in diesem letzten Jahr ließ er ihn frisch einbinden und dann gab er ihn zurück ins Kloster. Er dankt den Mönchen dafür, daß sie ihm das Buch überlassen hatten, und erklärt feierlich, der Psalter gehöre Gott und ihnen an. Nur davon erfahren wir nichts, ob Paisius wirklich den Psalter abschreiben ließ; denn von извода ради (wegen der Abschrift) spricht er weiter gar nichts. Doch machte er zuletzt das eine Gute, daß er den Psalter neu einbinden ließ. Diesen neuen Einband sieht man noch jetzt. Die Blätter, die zu zerfallen drohten, mußten gelegentlich der neuen Falzung an dem Rückenrande mit frischen Papierstreifen beklebt werden. Vielfach geschah das auch auf anderen Rändern. Ob die Lücken, die wir jetzt wahrnehmen, in der Weise, daß das Blatt 111 teilweise und Blatt 220—221 ganz mit neuer Schrift den Zusammenhang des Textes herstellen, unter Paisius ausgefüllt worden sind, das ist nicht leicht zu bestimmen. Die Schriftzüge trachteten offenbar die alte Vorlage nachzuahmen, wenn es auch nicht vollständig gelang. Dem spitzig gebrochenen Charakter merkt man gleich die spätere Provenienz der eingeschalteten Blätter an. Blatt 221^{v} blieb leer, weil bei der Ausfüllung der Lücke, infolge der weggelassenen Illustrationen, nicht die gleiche Anzahl von Blättern oder Seiten notwendig war wie in der Originalhandschrift. Wie viel Illustrationen mit den in Verlust geratenen Blättern des Münchener Originals verloren gingen, zeigt uns der Belgrader Parallelkodex, der glücklicherweise alle Illustrationen vollständig erhalten hat. Es sind die fünf auf der Tafel LVII, Bild 142—144 und Tafel LVIII, Bild 145—146. Wenn der Belgrader Psalter nach dem Münchener in den Illustrationen kopiert wurde, wofür vieles spricht, dann müssen die jetzt verlorenen Illustrationen des Münchener Psalters damals noch vorhanden gewesen sein. Denn woher hätte sie sonst der Belgrader Psalter genommen?

Erzbischof und Patriarch Paisius klagt in der oben angeführten Notiz über die Not der Zeiten, er habe viel von den Regierenden zu leiden gehabt. Offenbar ist damit verblümt auf die Türkenherrschaft angespielt. Und doch nicht die Türken beraubten das Kloster seines größten Bücherschatzes,[1] sondern die Europäer. Wir lesen nämlich (auf Tafel LXI) gleich an der Spitze des ersten Blattes folgende Erklärung: ‚Istum librum mirabilem e Turcia secum attulit et ad perpetuam reique suique memoriam conventui Dei-Cellensi dono dedit praenobilis ac gratiosus dominus Wolfgangus Henricus Gemel de Flischbach, Praepositus in Linden, militiae electoralis bavaricae commissarius generalis, 9. Januarii 1689.‘ Also damals,[2] als in dem Kriege mit den Türken Kurfürst Max Emanuel von Bayern

---

[1] Nach einer Notiz, die seit dem neuen Einband des Jahres 1630 auf das erste, damals miteingebundene Blatt eingetragen wurde (das muß geschehen sein, bevor der Psalter fortkam), befanden sich damals im Kloster Pribina Glava: zehn Menäen, drei Evangelien, zwei Apostel, Prolog, Panegyrikus, Typikon, der kleine und große Chrysostomus, ein Liturgienbuch, zwei Oktoechen, ein Psalmenbuch und der große Psalter (das wird unsere Handschrift sein).

[2] Ich verdanke dem Herrn Kollegen Professor Redlich folgende Notiz:

Wolfgang Heinrich Freiherr Gemmel v. Flischbach.

Aus dem Werke von Staudinger, Geschichte des bayrischen Heeres, 2. Bd., 1. Hälfte (1904), ergibt sich folgendes: Freiherr v. Gemmel war Oberkriegskommissär des kurbayrischen Heeres unter dem Kurfürsten Max Emanuel und war wohl bei den ganzen Feldzügen gegen die Türken von 1683—1688 beteiligt; 1687 ist er jedenfalls Oberkriegskommissär (S. 583). Nach Südungarn und Slawonien gelangten die bayrischen Truppen im Sommer 1687 (Juni—August)

Oberkommandant war, kam der Kodex als Beute der christlichen Siege aus Pribina Glava nach Gotteszell (in Bayern, nicht weit von der böhmischen Grenze). Hier blieb die Handschrift beinahe hundert Jahre. Denn erst 1782 kam sie nach einer Notiz in der Beschreibung der Handschrift (Catalog. cod. bibl. mon. VII, S. 328) aus Gotteszell nach Regensburg in das St. Emeramskloster ‚datis pro eo aliis libris', also gegen Tausch. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts, da man viele wertvolle Handschriften aus verschiedenen Klosterbibliotheken nach München brachte, wurde auch dieses einstige Keimelion der letzten serbischen Fürsten aus Regensburg nach München gebracht. In Deutschland hielt man lange Zeit den Psalter für ein russisches Denkmal, erst ein russischer Gelehrter Kutorga (der spätere Professor der klassischen Philologie) erkannte seine serbische Provenienz (1834). In der Beschreibung der Münchener Handschriften ‚Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae Monacensis' VII (Monachi 1858), S. 328—329 wird davon erzählt, wie eine Illustration des Kodex (Fol. 75ᵇ, Tafel XXI) den polnischen Rechtshistoriker v. Hube fesselte, der sie für die Darstellung eines slawischen Zweikampfes als Gottesgericht hielt und schon 1837 ein Faksimile davon machen ließ. Dem fleißigen Beda Dudík entging die Notiz des Münchener Katalogs nicht, er erwähnt sie in seiner Geschichte Mährens (Mährens allg. Geschichte) IV, S. 328—329 (Brünn 1865), oder Dějiny Moravy. Díl IV (v Praze 1878), S. 241.

Zuletzt beschrieb den Inhalt des Münchener Psalters, namentlich mit Rücksicht auf die Bilder, P. Syrku in Летопис матице српске, Heft 196 und 197 (1898—1899) unter der Überschrift ‚Старн српски рукописи са сликама' in Heft 196 auf S. 10—33 und in Heft 197 auf S. 50—54. Als Nachtrag dazu gilt in derselben Zeitschrift, Heft 213 (1902), der Aufsatz ‚Неколико слика из старих српских рукописа, са примједбама попратио I. Вучковић', wo auf S. 111—115 einige Reproduktionen aus dem Münchener Psalter besprochen werden.

Ich will nicht unterlassen, hier noch auf eine andere Auffassung der bisher besprochenen Inschriften aufmerksam zu machen. Sie rührt von dem serbischen Akademiker Ljubomir Stojanović her, der bekanntlich zwei Bände solcher Eintragungen aus verschiedensten Handschriften gesammelt und herausgegeben hat. Die Stimme eines solchen Mannes verdient also auf alle Fälle gehört zu werden. Akademiker Stojanović schreibt mir: ‚Unzweifelhaft ist die erste Eintragung die älteste (ѿ деспота гюргꙗ) und es ist leicht möglich, daß sie vom Schreiber selbst herrührt. Doch würde ich nicht wagen, daraus den Schluß zu ziehen, daß Despot Georg durch seinen Diener Novak das Buch seinem Sohne schicke. Solche Eintragungen kommen im ersten Bande meiner „Записи и Натписи“ unter Nr. 207, 208, 236, 260, 274, 275, 312, 317 und im Катал. нар. библ. S. 109 vor, namentlich aber die Eintragungen Nr. 164, 171, 179 und im Катал. нар. библ. S. 214—215, die alle aus einer Handschrift herrühren. Sie kommen mir als „Federproben“ vor, deren Inhalt nicht die Bedeutung haben muß, die sie nach ihrer Deutung haben könnten.' Gegen diese Herabsetzung der ersten Inschrift scheint mir die Genauigkeit der Eintragung des knappen Inhalts und auch die Anwendung der kryptographischen Unterschrift zu sprechen. Nach meinem Dafürhalten sehen die ‚Federproben' nicht so regelrecht, nicht so ernst aus. Herr Akademiker Stojanović setzt fort:

---

und im Sommer 1688 (Juni—September). Am 12. August 1687 siegte Max Emanuel bei Harsau, am 6. August 1688 fand die Eroberung Belgrads statt. Am 25. September 1688 sprach Oberkriegskommissär v. Gemmel zu Semlin die Abdankung eines bayrischen Regimentes aus, am selben Tage erhielt die Infanterie Befehl zum Rückmarsch und sie befand sich am 31. Oktober zu Komorn (Staudinger, S. 71 ff.). Gemmel wird damals ebenfalls Ungarn verlassen haben, er dient dann in den folgenden Jahren als Obristkriegskommissär in den Feldzügen gegen Frankreich.

Der Oberkriegskommissär hatte die Leitung der Heeresverwaltung, der administrativen Sachen auf sich, besonders die Musterung, allerdings unter einem Generalkriegskommissär (Staudinger 620, 702).

,Die zweite Eintragung (ωд пленеменитωга . .) ist jedenfalls jünger. Aber auch hier würde ich die Benennung ,стари' nicht so deuten, daß sie den Gegensatz zu ,млади' ausdrücke (weil ja beide Despoten zur gleichen Zeit lebten). Man weiß, daß der Despot Georg im hohen Alter starb, und wenn der Ausdruck ,стари' nicht in wirklicher wörtlicher Bedeutung aufzufassen ist, so würde ich ihn im Sinne von ,бивши, прошли' (gewesener, vergangener), d. h. der nicht jetzt ist und lebt, auffassen. Noch weniger würde ich die Behauptung wagen, daß das Buch in Konstantinopel geschrieben sei. Wir besitzen keine Nachrichten darüber, daß man serbische Bücher in Konstantinopel geschrieben habe, man weiß nur, daß griechische Bücher aus Konstantinopel nach dem Athos und nach Serbien gebracht und übersetzt wurden. Ich würde eher sagen, daß der Psalter entweder in Athos oder in Serbien geschrieben wurde und daß der Illustrator ein Mönch von Athos war, denn gerade zu Anfang und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden häufig gute Schreiber zur Arbeit nach Serbien berufen, wie man das z. B. aus den Inschriften Nr. 250 und 251 im ersten Band meiner ,Записи' ersieht. Die Handschrift konnte irgendeiner von den griechischen Verwandten der serbischen Despotenfrauen später nach dem Falle des Reiches nach Konstantinopel gebracht haben, wie es mit der Hand des heil. Johannes geschah, die später von irgendeinem Paläologen an den Papst Sixtus verkauft wurde (vgl. die Inschrift Nr. 4692 im zweiten Band der Записи und Новое Время, Jahrgang 1900, Nr. 8583). Aus Konstantinopel wurde der Psalter nach Athos gebracht und von da vielleicht direkt nach Pribina Glava. Gennadius war vielleicht derjenige, der das Buch nach Athos brachte.' Diese Bemerkungen Stojanović' sind natürlich nur Vermutungen, die übrigens das Gute hatten, daß sie mich bestimmten, Konstantinopel nur als Ort, wo die Handschrift einmal war, zu deuten. Denn ich muß wiederholen, daß die Enträtselung dieser Inschrift wirklich mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Nach dem Charakter der Schriftzüge scheint diese geschnörkelte Inschrift erst aus dem 16. Jahrhundert herzurühren und da entsteht allerdings die Frage: Woher wußte man im 16. Jahrhundert, daß dieses Buch in Konstantinopel und Athos war? (ob hier geschrieben und illustriert, das mag dahingestellt bleiben). Die Unterschrift des Gennadius monachus sieht so aus, als würde er zu seiner Zeit (also im 16. Jahrhundert) die Notiz, daß damals der Kodex in Konstantinopel war, eigenhändig beglaubigt und bezeugt haben.

,Auch die dritte Inschrift' (ωва книга), so setzt Akademiker Stojanović seine Bemerkungen fort, ,ist nicht gleichzeitig, mag sie auch älter sein als die zweite. Sie spricht nur aus, in wessen Besitz das Buch einmal gewesen. Solche Eintragungen kommen öfters vor, z. B. im ersten Band der ,Записи' unter Nr. 243, 354, 504, 2027—2033.' Mit dieser Auffassung bin auch ich ganz einverstanden; ich füge nur hinzu, daß man schon aus der Lage des letzten Wortes (амѵнь) der vorausgehenden Eintragung sieht, daß sie später geschrieben wurde, nachdem bereits jene Zeile ωва книга . . . niedergeschrieben worden war. Denn амѵнъ sitzt förmlich der Zeile auf dem Nacken.

Über die Provenienz des Belgrader Psalters wissen wir nur soviel, daß er im Jahre 1866 in Ipek (Peć) in Altserbien um 37 Dukaten für die Belgrader Nationalbibliothek angekauft wurde. Der Kodex ist in klein Folioformat geschrieben, 30 *cm* hoch, 20 *cm* breit (die Schriftkolumne 22 *cm* hoch, 12·5 *cm* breit) auf Papier, mit kleiner halbkursiver Schrift des 16.—17. Jahrhunderts (spätestens aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts), er ist sonst voll-

ständig erhalten, nur am Schluß scheint ihm etwas zu fehlen, doch vielleicht nicht alles das, was im Münchener Kodex mehr enthalten ist. Er umfaßt 261 geschriebene Blätter, beim neuen Einband wurden je zwei Blätter vorn und hinten angebunden, die leer sind, aber erst nach dem Einbande scheint hinter Blatt 261 einiges ausgerissen worden zu sein. Eine Notiz erwähnt, daß der neue Einband 1840 vorgenommen wurde. Es ist zu beachten, daß die ersten 10 Blätter von einer gröberen, vielleicht auch etwas späteren Hand geschrieben wurden als der übrige Text des Kodex vom ersten Psalm angefangen, doch erstrecken sich die Illustrationen über alle Teile des Kodex, nur die weiter unten erwähnten Einschaltungen vor dem Text der Psalmen haben keine Illustrationen. Zwischen diesen Einschaltungen, die mit Blatt 10 endigen, und dem ersten Psalm, der auf Blatt 15 beginnt, stehen noch 3 ganz leere und das 4. auf der vorderen Seite leere Blatt, die in der Zahl 261 mitgezählt sind. Die Zählung der Quaternionen, mit der üblichen Bezeichnung unten auf dem 1. und 8. Blatt einer jeden Lage, beginnt erst beim ersten Psalm — ein neuer Beweis, daß jene vorausgegangenen, von einer anderen Hand geschriebenen Bestandteile ursprünglich nicht da waren. Vom ersten Psalm angefangen bis ans Ende zählt der Kodex 31 Quaternionen, nur fehlt beim letzten Quaternion das 8. Blatt, auf welchem ganz gut der Schluß des Offiziums, der jetzt fehlt, Platz finden konnte.

Nicht so leicht ist die Zählung der Blätterlagen im Münchener Kodex. Er beobachtet zwar die Regel, nach welcher die Zahl der Lage mit dem entsprechenden Buchstaben auf erstem Blatt ^{r} unten in rechter Ecke und auf letztem Blatt ^{v} unten in linker Ecke mit rot geschriebenen Buchstaben bezeichnet wurde. Die erste Lage umfaßt 6 Blatt, die zweite 8, die dritte 9 (!); diese auffallende Zahl mag daher kommen, daß man Fol. 19, auf welchem nur das Bild auf der vorderen Seite steht und die Rückseite leer geblieben ist, erst später einschaltete, nachdem der Schreiber des Textes seine volle Lage von 8 Blatt ausgeschrieben und mit der entsprechenden Zahl (г̄) versehen hatte. Die vierte Lage zählt nur 7 Blatt, man sieht aber vor Fol. 27, auf welchem das Bild, Tafel IX, 22 steht, den Rest eines abgeschnittenen Blattes. Da im Text nichts fehlt, so scheint man dieses Blatt wegen des Bildes im Vorrat gelassen zu haben und später, da es sich als überflüssig gezeigt hatte, schnitt man es weg. Von der fünften bis zur sechsundzwanzigsten Lage geben überall volle Quaternionen, d. h. je 8 Blatt in einer Lage, in der siebenundzwanzigsten Lage sind nur 6 Blatt. In der achtundzwanzigsten Lage ist das 8. Blatt ausgefallen, darum sieht man weder die Schlußbezeichnung dieser, noch den Beginn der nächsten (neunundzwanzigsten) Lage. Überhaupt kein weiteres Blatt führt irgendwelche Bezeichnung. Wenn man die beiden eingeschalteten Blätter (Fol. 220—221) als Ersatz für die verlorenen vier Originalblätter ansehen wollte, was unter Berücksichtigung der ausgelassenen Bilder ganz gut glaublich ist, dann würde die neunundzwanzigste Lage gerade mit Fol. 226 (ursprünglich 228) enden. Die letzten drei Blätter (227—229) würden sich dann schon durch das Fehlen der Bezeichnung einer neuen fortlaufenden Blätterlage (der dreißigsten) als späterer Zusatz, d. h. als eine anläßlich der Illustrationsarbeit notwendig gewesene Hinzufügung herausstellen.

II.

Das Verhältnis des Inhaltes der beiden Denkmäler.

Der Belgrader Psalter deckt sich seinem Hauptinhalte nach mit dem Münchener Kodex nicht. Der Belgrader Psalter enthält den kommentierten, der Münchener Psalter nur den

einfachen slawischen Psalmentext. Die Illustrationen dagegen stimmen in der Reihenfolge und in der Stellung zum Psalmentext in beiden Handschriften ganz genau überein. Dadurch wird man auf den Gedanken geführt, daß der Münchener Kodex auf keinen Fall dem Texte nach, wohl aber bezüglich der Illustrationen dem Belgrader Psalter zum Vorbild habe dienen müssen. Jedenfalls war schon bei der Niederschrift des Belgrader Psalmentextes auf die Illustrationen Bedacht genommen worden. Die für die Illustrationen bestimmten leeren Stellen wurden in entsprechendem Umfang mit roten Linien umrahmt, sodaß der Schreiber des Textes genau wußte, wo er auszusetzen und für die Illustrationen leeren Raum übrig zu lassen hatte. Hat er zu diesem Zweck gleich anfänglich gerade den Münchener Kodex vor Augen gehabt? Diese Frage könnte man ebensogut verneinen wie bejahen. Abgesehen nämlich von der Verschiedenheit des Psalmentextes fällt noch ein Umstand auf. Im Belgrader Kodex ist der den Psalmen vorausgehende Text von einer anderen Hand geschrieben als der ganze übrige Inhalt der Handschrift. Man könnte daraus den Schluß ziehen, daß der Schreiber des Belgrader Psalmentextes ursprünglich einen anderen illustrierten Psalter vor Augen hatte, in welchem die sieben dem Psalmentext vorausgehenden Illustrationen vielleicht nicht vorhanden waren. Erst später, veranlaßt durch den Münchener Kodex, hätte man sich entschlossen, auch die besagten sieben Illustrationen nebst dem dazugehörigen Text den Psalmen vorauszuschicken. Daher auch eine andere Hand, die in dem Belgrader Kodex vor den Beginn des Psalmentextes sichtbar ist. Erinnern wir uns aber der Notiz des Erzbischofs Paisius, aus welcher sich ergibt, daß er drei Jahre den Münchener Psalter bei sich behielt. Nimmt man an, daß er die Herstellung oder Fertigstellung des Belgrader Kodex veranlaßte, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß er dabei den ausgeliehenen Kodex des Klosters Pribina Glava benutzte. In der Tat sind die Schriftzüge seiner Notiz auf der Vorderseite des ersten Blattes des jetzigen Münchener Kodex und jene der den Psalmen vorausgehenden Blätter in dem Belgrader Kodex einander so sehr ähnlich, daß wenigstens an der Gleichzeitigkeit derselben nicht gezweifelt werden kann. Darum kann man diese merkwürdigen Tatsachen so deuten. Paisius habe der in Pribina Glava gesehene Psalter (jetzt in München) gerade wegen der Illustrationen sehr gut gefallen und er habe sich denselben für seinen Residenzort (in Ipek) auf längere Zeit ausgeliehen, um dort einen ähnlich illustrierten Psalter zu bestellen. Bei dieser Bestellung habe man sich entschlossen, nicht den Text des zum Muster dienenden Psalters einfach abzuschreiben, sondern nach diesem nur die Illustrationen zu kopieren. Für den Text dagegen habe man eine andere Vorlage, wo der Psalter kommentiert war, vorgezogen. Der Schreiber des (jetzt Belgrader) Textes, der sich durch eine feine, geübte Hand auszeichnete, habe seine Arbeit nicht von Anfang des (Münchener) Textes begonnen, sondern gleich beim ersten Psalm angefangen. Erst nachher, als er mit der Arbeit fertig war (vielleicht ebenfalls mit einigen Auslassungen am Ende), habe Paisius sich entschlossen, das zu Anfang Fehlende, früher absichtlich Ausgelassene nachträglich hinzuzufügen, wobei den Text dieser dem ersten Psalm vorausgehenden Blätter entweder er selbst geschrieben oder jemanden veranlaßt hatte zu schreiben, dessen Züge mit seinen sehr nahe verwandt waren. Bei dieser Deutung weicht man der Annahme eines dritten illustrierten Psalters aus und auch der Wunsch des Paisius, den Psalter aus Pribina Glava nach Ipek zu bekommen, wird besser motiviert. Denn wegen jener wenigen Illustrationen, die im Münchener Kodex dem ersten Psalm vorausgehen, hätte er kaum sich bemüht, den Kodex auf längere Zeit nach Ipek mit sich nehmen zu dürfen.

Ich will hier noch den Schluß der Bemerkungen Stojanović' (aus seinem früher zur Sprache gebrachten Brief) anführen, weil sie sich mit meiner Auffassung ganz decken. Er schreibt: ‚Paisius pflegte während seiner lang dauernden Kirchenverwaltung sehr fleißig die Klöster zu besuchen, er war in einem jeden einige Male und überall war er mit Schreiben, Abschreiben und Einbinden der Handschriften beschäftigt. Das bezeugen seine zahlreichen Eintragungen. So kam er denn auch ins Kloster Pribina Glava, wollte für sich einen gleichen Psalter haben und darum verlangte er diesen zur zeitweiligen Benützung (‚извода ради'). So machte er es mit noch einer Handschrift in einem anderen Kloster (vgl. meine Записи Nr. 202). Allein hier wollten ihm die Mönche zunächst die Handschrift nicht geben (‚много мльви тогда бисть сїе книге ради'). Er ging fort, die Mönche aber wurden anderen Sinnes und sie holten ihn in Vrdnik ein und gaben ihm die Handschrift, die er ihnen nach drei Jahren überbunden zurückgab. Es ist leicht möglich, daß die Belgrader Handschrift jene geplante Abschrift, die Paisius damals herzustellen beabsichtigte, repräsentiert.' Zur letzteren Kombination Stojanović' habe ich soeben auf die vollständige Gleichheit der Schriftzüge des einleitenden Teiles des Belgrader Psalters mit der eigenhändigen Inschrift des Paisius im Münchener Psalter hingewiesen. Der Zusammenhang zwischen dem Münchener und Belgrader Psalter ist demnach augenscheinlich. Diesen unterstützen auch die kunstgeschichtlichen Momente in der Studie Strzygowskis.

III.

Die Verteilung des Inhaltes und der Illustrationen des Münchener Psalters.

P. Syrku spricht in seiner Beschreibung des Münchener Psalters zu wiederholten Malen von diesem Kodex als einer Handschrift ohne Anfang und Ende. Sehen wir uns zunächst den Anfang an. Für irgend welche Lücke, einen Abgang des Textes, mit oder ohne Illustrationen, zu Anfang der Handschrift liegt nicht der geringste Anhaltspunkt vor. Im Gegenteil alles deutet darauf hin, daß der wirkliche Anfang des ganzen Kodex uns in unveränderter Gestalt vorliegt. Die vordere Seite des ersten Blattes war von Anfang an leer, man wollte wahrscheinlich aus Schonung die erste Illustration auf die innere Seite des Blattes zeichnen.[1] Das geschah so nicht bloß in diesem Kodex, sondern auch in seiner bereits erwähnten Parallele aus späteren Zeiten, in dem Belgrader Psalter, der, was die Anordnung des Inhaltes und der Illustrationen anbetrifft, durchaus den Münchener Psalter zum Vorbild hatte, namentlich in den Illustrationen, wie bereits gesagt, ganz die Reihenfolge des Münchener beobachtete. Wir haben also mit einer typischen Form des illustrierten Psalters zu tun, wo den auf David und seinen Vorgänger Saul bezugnehmenden Texten und Illustrationen zunächst zwei Bilder ohne Text vorausgehen. Das eine Bild zeigt uns den Kelch des Todes mit folgender rot geschriebener Überschrift (Fol. 1ᵇ):

※ Си чаша съмрьтна und folgender Unterschrift (unter der Kolumne des Vollbildes): ※ мене плачите се, мене ридаите ѡ дроузы. се бо вънезаапоу прѣста ми невидимо хищникь. истрьзаѥ страшнимь | ѡрѫжїемь из срѣди срьдьчноую дшоу мою, и чашею | напаѣе ме ꙗда съмрьтнаго. оуви мнѣ, нѣсть милѫю|щаго ме. In der Mitte des Bildes steht auf dem rechten

[1] Nach der Blätterzählung, wenn die erste Lage 8 Blätter hatte — dann würden uns allerdings 2 Blätter fehlen, weil der Schluß der ersten Lage auf Fol. 6ᵛ mit ·ѧ҃·, der Anfang des zweiten Quaternions mit ·в҃· auf Fol. 7ʳ angegeben ist, г҃ auf Fol. 15 usw., allein wir finden ein solches Heft von 6 Blätter auch einmal in dem Kodex, ohne daß etwas fehlt.

Seitenrande мн|тарь|ство. Vgl. auf der Tafel I das Bild 1 und auch aus dem Belgrader Psalter die Reproduktionen im Texte der Abhandlung Professor Strzygowskis auf S. 10, Abb. 7.

Auf Fol. 2ª ist wieder ein Vollbild, mit diesen ober demselben geschriebenen Zeilen in Rot:

※ чл̃вкь гонїмь ѿ лютаго звѣри, гл̃емаго инрога, вьзбѣже на дрѣво, | и̂ забївь много лютаго звѣри теранїе и напрасноую сьмрь, и по дрѣвѡ гльбоки и̂ страшни рѡвь зрїть, по срѣ дрѣва того каплю медо|вьние, насладити се рек'ше свѣта сего соуетнаго. Seitwärts auf dem linken Rande unter der Mitte liest man das Wort прр̃ ї̈саиа (die Buchstaben stehen einer unter dem anderen), auf dem rechten Rande, unterhalb der Mitte: чл̃вкь | чюдит се | зре ко|сти ѡ|бнаже|нїе вь | гробѣ. Unter dem Vollbild stehen die Worte: ※ кости ѡбнаженние. Vgl. auf der Tafel I das Bild rechts Nr. 2 und aus dem Belgrader Kodex die Reproduktion auf S. 12, Abb. 8.

Diese beiden Illustrationen, die mit David nichts zu tun haben, sondern dem Zyklus der Erzählungen von Barlaam und Joasaf entnommen sind, kommen in keinem, der von Amphilochius erwähnten illustrierten Psalter vor (Древле-славянская Ѱалтырь симоновская до 1280 года, III, S. 222—277). Um so beweisender ist die vollständige Übereinstimmung zwischen dem Münchener und Belgrader Psalter oder, wie ich oben die Vermutung aussprach, die Abhängigkeit des letzteren von dem ersteren.

Erst auf Fol. 2ᵇ steht ein durch das mittlere Goldfeld in zwei Hälften eingeteiltes Vollbild, das uns dem Psalmisten näher bringt. Es handelt sich nämlich, wie die Erklärungen besagen, um die Wahl Sauls zum König. Wir lesen oberhalb des Bildes in zwei Absätzen, rechts und links, folgende Inschriften (wie immer in Rot, mit kleinen in die Halbkursive übergehenden Schriftzügen):

※ Прр̃кь Самоуїль сь нарѡмь
ї̈ерамскымь, глю ѡ вьс-
приети цр̃тва кь саоулоу сн̃оу
акїсовоу: —

※ Саоуль сн̃ь Акїсовь погоу-
бї ѡслета ѡ̃ца своего:

Seitwärts, auf dem linken Rande in der oberen Hälfte:

Саоуль сн̃ь
акїсовь по(гоу)
бївь ѡслета
спїть прѣ
ї̈ерамомь
и̂ вьзвоу
жають его

Unterhalb des Bildes:

※ Самоуиль прр̃ посажаеть
на прѣстолѣ црьстѣмь
Саоула сн̃а акїсова.

※ прр̃ самоуїль степса на цр-
ство Саоула сн̃а Акїсова
(Das Verbum степса ist = ἔστεψε.)
Vgl. Tafel II, Bild Nr. 3.

Zu allen bisherigen Bildern fehlt jeder weitere Text, wenn man von den angeführten Erklärungen absieht, die aus Raumersparnis auf unseren Tafeln leider nicht Aufnahme finden konnten. Diese Bilder stützen sich also auf keine im Buche enthaltene Grundlage. Ganz dasselbe ist beim Belgrader Psalter der Fall. Vgl. die Parallele zum Bild 3 auf der Tafel II.

Auf Fol. 3ª beginnt schon in der Kolumne mit den Buchstaben üblicher Größe, also nicht mehr als Überschrift aufgefaßt, folgender Text in Rot: Посла́ бь пррка самоила кь ѥ́сеѡ | гл҃юща · дай сна своего на цртво | по повелѣнию бжию. Dieser Text ist kein wörtliches Zitat aus der heil. Schrift, müßte also eigentlich als Erklärung gelten und mit kleineren Buchstaben geschrieben sein, doch auch im Belgrader Psalter werden die drei Zeilen dieses Textes, wenn auch in Rot gehalten, wie wirklicher Text behandelt, nicht wie ein zum Bild gehörender erklärender Zusatz. Dagegen die unter dem Bild stehende Zeile gilt als Erklärung, d. h. sie ist mit kleinerer Schrift geschrieben und mit dem in solchen Fällen üblichen vorgesetzten Zeichen ※ versehen:

※ пріиде пррк Самоилъ, повелѣнию бжию, и пома два на цртво. Ganz so auch im Belgrader Kodex. Vgl. Tafel III, Bild 4 und die Reproduktion im Texte der Abhandlung, S. 15, Abb. 9. Auf der Tafel III fehlen oberhalb des Bildes 4 drei rote Zeilen des Textes. Die im Bilde ober den Köpfen der beiden Figuren stehende Inschrift läßt sich nicht mehr entziffern, nur beim Jüngling sieht man noch дв дь.

Auf Fol. 3ᵇ stehen oben als erste Zeile des Textes mit Buchstaben üblicher Größe, wenn auch rот, folgende Worte:

Начьншоу двдоу цртвовати по саоулѣ (so auch im Belgrader Psalter), darauf folgt den ganzen übrigen Raum einnehmend das Bild und unter demselben als erklärender Zusatz mit kleinerer Schrift in Rot (auf unserer Tafel III unsichtbar):

※ пріе цртво двь, по саоулѣ, и пріидоше вел'може и поклонн|ше моу се. Ganz so ist die entsprechende Seite (3ᵇ) im Belgrader Psalter ausgefüllt. In der Mitte des Bildes steht seitwärts, links am Bilde двь црь, rechts am Rande вель|може. Vgl. Tafel III, Bild 5 und in der Abhandlung, S. 16, Abb. 10.

Auf Fol. 4ª wird der Text, dessen erste Zeile auf Fol. 3ᵇ steht, fortgesetzt (ganz in Schwarz) und erstreckt sich über Fol. 4ᵇ, 5ᵇ, 6ᵃ/ᵇ, 7ª (hier mit vier Zeilen abschließend). Dieser Text ist auch im Belgrader Psalter enthalten. Syrku hat ihn nach dem Münchener Psalter in Letopis a. a. O. abgedruckt, er kommt auch in meiner Psalterausgabe, aus dem Bukarester Text vor. Die griechische Vorlage dazu liefert Pitra in Analecta Sacra II, p. 418 ff. Amphilochius teilt nur einen Teil dieses Textes im III. Bande seiner Ausgabe auf S. 226—227 mit. Ich will erwähnen, daß der Text des Belgrader Psalters gegenüber dem Münchener einige ganz geringfügige Varianten aufweist, welche kaum die Behauptung aufrecht erhalten könnten, daß er aus einer anderen Vorlage geschöpft ist und nicht aus dem Münchener Psalter. In diesen Text sind zwei Illustrationen eingeschaltet. Auf Fol. 4ᵇ folgt nach der 6. Zeile des Textes ein Bild mit der erklärenden, auf der Tafel sichtbaren Unterschrift:

※ двь съставлıа ѱалтирь наоучаѥмь дхомь стымь (ganz so auch im Belgrader Psalter). Vgl. Tafel IV, Bild 6 und die Reproduktion des Belgrader Bildes in der Abhandlung, S. 17, Abb. 11. Im Original stehen vor dem Bild nicht drei, wie auf der Tafel IV, sondern sechs Zeilen des Textes. Im Bilde liest man ober den Figuren: ѥѳамь, асафь, двдь црь, ѥмань, идіѳоумь.

Auf Fol. 5ª steht ein die ganze Seite umfassendes Vollbild mit der auf oberem Rande geschriebenen (rot mit kleineren Buchstaben), auf der Tafel jedoch ausgelassenen Erklärung:

※ ·о̄· моужь иже ѿпѣвають двдоу, егда сьставлıаше ѱальтирь. Vgl. Tafel IV, Bild 7. Damit schließt die Einleitung in den Psalter, d. h. Illustrationen, die mit den Texten, die vor den Psalmen vorkommen, im Zusammenhang stehen. Im Münchener Kodex beginnt jetzt der eigentliche Psalter, d. h. der Text des ersten Psalmes, vor welchem auf Fol. 7[b] das große Bild steht mit der auf unserer Tafel unsichtbaren Unterschrift:

※ дхь сты оучить двда цра писати ѱалтир. Vgl. Tafel IV, Bild 8. Dieses Bild, nur ohne Unterschrift, steht auch im Belgrader Psalter (Fol. 14[a]) auf der inneren Seite des Blattes 14, dem Text des ersten Psalmes zugewendet (reproduziert in der Abhandlung, S. 19, Abb. 12). In dem Belgrader Bild fehlen die Inschriften дхь und ober dem Kopfe Davids дв црь. Doch hat der Belgrader Kodex vor den Beginn des Psalmentextes noch verschiedene Zusätze, die im Münchener Kodex nicht enthalten sind und auch in den Belgrader Kodex ohne Illustrationen eingeschaltet wurden.

Die 1. Abhandlung betitelt sich: Иже вь стыи ѡца нашего Василїа великаго прѣсловїе вь нало ѱалмо.

Die 2. Abhandlung: Еусевїа архїепкпа повѣсть о ѱалмѡ.

Die 3. Abhandlung: Иже вь сты оца нашего Іѡанна златоустаго о томже.

Die 4. Abhandlung: Тѡже стго Іѡанна злаустаго о матвѣ.

Außerdem folgen noch im Belgrader Kodex 3 leere Blätter und von dem 4. ist die vordere Seite leer. Es hat also den Anschein, als ob man noch das eine oder das andere vor dem eigentlichen Psalmentext einzuschalten beabsichtigte oder wenigstens für möglich hielt und darum den freien Raum übrig ließ. In der Cetinjer Ausgabe des Psalters kommen die vier Abhandlungen in derselben Reihenfolge vor (nur sind in dem Wiener Exemplar dieser seltenen Ausgabe die Blätter beim Einbinden durcheinandergeworfen).

Auf Fol. 8[a] beginnt in dem Münchener Kodex der Psalmentext. Der Vignette nebst den zwei in Gold geschriebenen Zeilen, wovon die erste in sehr großen Buchstaben ausgeführt ist, sind bei uns auf Tafel V, Bild 9 reproduziert. Dem entspricht eine anders ausgeführte Vignette in dem Belgrader Kodex, die man in der Reproduktion wiederfindet in der Abhandlung, S. 2, Abb. 1. Zwischen den beiden Psaltern (dem Münchener und Belgrader) besteht, was den Text der Psalmen anbelangt, von da weiter der schon erwähnte bedeutende Unterschied, daß im ersteren bloß der Text der Psalmen enthalten ist, während der letztere zum Text der Psalmen auch noch einen Kommentar hinzufügt, und zwar denselben, der auch sonst unter dem Namen des Athanasius in vielen Handschriften des slawischen Psalters begegnet.[1] In der Belgrader Handschrift lautet die auf diesen Kommentar bezugnehmende Überschrift so: Иже въ стыи ѡца нашегѡ аѳанасїа архїепкопа алеѯандрїискаго тлъкованїе ѱалмѡмь. Ungeachtet dieser Verschiedenheit in der Beschaffenheit des Textes stimmt die Zahl und Reihenfolge der Illustrationen in beiden Handschriften ganz genau überein. Das soll die nachfolgende Inhaltsübersicht zeigen, wobei ich nochmals bemerke, daß die übliche Hand, die den Belgrader Text sehr zierlich schrieb, erst hier beim ersten Psalm beginnt.

Ps. I umfaßt Fol. 8[a] bis 9[a] (hier die ersten 8 Zeilen). Wie überall so auch hier geben die ersten Zeilen des Textes den Titel des Psalmes an. In diesem selbst sind zwei Illustrationen enthalten, die erste kleine und schmale in der oberen Hälfte von Fol. 8[b] (mit dem den Raum ausfüllenden Text, wovon 7 Zeilen auf dem Bild unsichtbar sind), die andere, ein

[1] Vgl. meine Abhandlung: Ein unedierter griechischer Psalmenkommentar (in Denkschriften, Band LII, Abh. I), Wien 1904, S. 9.

Halbbild, in der unteren Hälfte des Fol. 8ᵇ. Oberhalb des kleineren Bildes steht die Erklärung (auf der Tafel sichtbar): блажені мѹжь und seitwärts links die auf der Tafel teilweise sichtbare Fortsetzung davon: їѡсїфь | арїмаѳеї | носї плаща|ницѹ на по|гребенїе хоу (ganz so in dem Belgrader Kodex). Vgl. Tafel VI, Bild 10. Unter dem zweiten Halbbild, das auf der Tafel von oben noch 7 Zeilen des Textes ausgelassen hat, liest man die auf der Tafel ausgebliebene Unterschrift: ※ дрѣво прї исходѧїщи водь, по нимже праведнии (Tafel VI, Bild 11).

Ps. II auf Fol. 9ᵃ, von der Zeile 9 angefangen, bis 10ᵇ. Der Titel des II. Psalmes umfaßt 3 Zeilen (9—11), wie gewöhnlich in Gold, sonst mit den Schriftzügen in gewöhnlicher Größe. Der Psalm enthält zwei Illustrationen, die erste auf Fol. 9ᵃ nach drei Zeilen des Textes, im ganzen nach der 14. Zeile der Kolumne, ein Viertelbild bis zu Ende der Kolumne reichend, mit der auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: ※ прѣсташе црие земльсти, на ѡсоужение ха (ganz so im Belgrader Kodex, nur schreibt er земльсцїи). Vgl. Tafel VI, Bild 12, wo der vorausgehende Text unsichtbar ist. Das zweite Bild steht auf Fol. 9ᵇ nach zwei Zeilen des Textes. Das Bild zeigt links am Rande das auf der Tafel nicht sichtbare Wort сѫдїе und unterhalb die auch auf der Tafel lesbare Erklärung: ※ кнези сьбраше на га, и еше и (ganz so auch Belgr., er schreibt кнезы). Vgl. Tafel VI, Bild 13, wo zwei Zeilen des Textes oben fehlen, und nach der Belgrader Reproduktion in der Abhandlung, S. 21, Abb. 13.

Ps. III auf Fol. 10ᵇ beginnt mit der 5. Zeile, und zwar 5—8 in gewöhnlicher Weise, der Titel in Gold, und geht bis Fol. 11ᵇ, wo er in der 2. Zeile abschließt. Der Psalm hat zwei Bilder. Das erste umfaßt das untere Drittel des Fol. 10ᵇ mit der (unsichtbaren) Unterschrift: ※ авесаломь тѣра ѡца своего двда (so auch Belgr., er schreibt тера). Auch im Bild selbst steht oben geschrieben: авесалѡ. Vgl. Tafel VII, Bild 14 (wo 12 Zeilen des Textes oben ausgelassen sind). Das zweite steht auf Fol. 11ᵃ oben, es ist ein Halbbild, nach welchem noch 10 Zeilen Textes folgen. Am rechten Rand des Bildes liest man (nur teilweise auf der Tafel sichtbar): двь ськрї се | вь пещерѹ | ѿ сна своего | авесалома (im Belgrader Kodex steht diese Erklärung oberhalb des Bildes, man liest: ѿ лица сна св. ав. — eine kleine Abweichung, die vielleicht doch nicht so bedeutend ist, daß man sagen dürfte, die Illustrationen des Belgrader Kodex seien nicht gerade nach dem Münchener kopiert). Vgl. Tafel VII, Bild 15.

Ps. IV auf Fol. 11ᵇ in zweiter Zeile, mit dem Titel in drei Goldzeilen. Der Psalm hat kein Bild.

Ps. V auf Fol. 12ᵃ in der 5. Zeile, mit drei Goldzeilen — Titel — kein Bild.

Ps. VI auf Fol. 12ᵇ, in den Zeilen 17—18 steht der Titel in Gold — kein Bild.

Ps. VII auf Fol. 13ᵃ, in den drei unteren Zeilen steht der Titel in Gold, der Text selbst beginnt auf Fol. 14ᵃ — kein Bild.

Auch im Belgrader Kodex haben die Psalmen IV—VII keine Bilder.

Ps. VIII beginnt auf Fol. 14ᵃ mit den Zeilen 18—19, die den goldgeschriebenen Titel enthalten und setzt sich bis Fol. 15ᵃ inkl. fort. Dieser Psalm hat zwei Bilder, das erste steht auf Fol. 14ᵇ gleich nach der 1. Zeile, nach den Worten (лѣпота) твоıа прѣвише нбсь (Psalm VIII, Vers 2), dieses kleine Bild (nach welchem im Original noch 16 Zeilen Textes folgen,

die auf der Tafel fehlen) hat ober der Kolumne die Erklärung in Rot: ※ разоумь давида́вь. Vgl. Tafel VII, Bild 16. Das zweite Bild steht auf Fol. 15^a, wo der Psalm mit dem Wort ꙁемли abschließt und den ganzen übrigen Raum das Bild einnimmt. Unter dem Bild liest man die auf der Tafel unsichtbare Erklärung ※ цвѣтоносїє, auf den beiden Randseiten des Bildes stehen ebenfalls kurze Eintragungen, die rechts angebrachte kann man lesen: градь ерꙋсалімь, die längere auf der linken Seite ist nur unvollständig lesbar, das ganze gibt keinen verständlichen Sinn. Der Belgrader Kodex läßt uns im Stich, er hat zwar die eine lesbare Seiteninschrift, die andere aber gar nicht, vielleicht ein neuer Beweis, daß seine Bilder wirklich nach dem Münchener Vorbild kopiert sind. Auch in der Lage des ersten Bildes weicht der Belgrader Text von dem Münchener ab, da er beide Bilder (das kleine wie das große) ganz ans Ende des Psalmes gerückt hat (Blatt 26). Vgl. Tafel VIII, Bild 17.

Ps. IX beginnt auf Fol. 15^b mit obersten vier Goldzeilen des Titels und setzt sich fort über Fol. $16^{a/b}$, $17^{a/b}$, bis 18^a (6 Zeilen). Auf 15^b steht ein Kleinbild, mit der auf der Tafel nicht sichtbaren Unterschrift: праведни сѫдїа (mit vorausgehenden 13 Zeilen des Textes, die auf der Tafel VII ausfallen mußten). So auch in dem Belgrader Kodex. Vgl. Tafel VII, Bild 18 und die Belgrader Illustration, S. 23, Abb. 14.

Ps. X steht auf Fol. $18^{a/b}$, von der 7. (Goldzeile) an — ohne Bild.

Ps. XI beginnt auf Fol. 18^b in der 3. Zeile, mit dem Titel, der 5 Goldzeilen umfaßt. Zu diesem Psalm gehört auf Fol. 19^a ein Vollbild, mit dem Titel, den man auf der Tafel nicht sieht: ※ млѣние давидово. Vgl. Tafel VIII, Bild 19. Über dem Kopfe Davids mit Goldschrift ц҇р (oder црь?) двд. Ebenso im Belgrader Kodex. Fol. 19^b ist im Münchener Psalter ganz leer geblieben. Eine Vermutung warum, ist bereits oben gesagt. Auf Fol. 20^a schließt der Psalm mit der 6. Zeile ab.

Ps. XII beginnt mit der 6. Zeile des Fol. 20^a (erste Goldzeile als Titel) — ohne Bild.

Ps. XIII auf Fol. 20^b mit den obersten 2 Goldzeilen als Titel — ohne Bild.

Ps. XIV auf Fol. 21^a mit den obersten 2 Goldzeilen als Titel, reicht bis Fol. 21^b 2 Zeilen. Der Psalm hat auf Fol. 21^a im unteren Drittel der Kolumne ein Bild, mit der auf der Tafel nicht sichtbaren Unterschrift: ※ каматникь. So auch im Belgrader Kodex. Vgl. Tafel VII, Bild 20, wo zum Bild oben 13 Zeilen Text hinzukommen, und die Belgrader Reproduktion in der Abhandlung, S. 24, Abb. 15.

Ps. XV auf Fol. 21^b mit 2 Zeilen (3—4) in Gold als Titel — kein Bild.

Ps. XVI auf Fol. 22^a mit der 12. Goldzeile beginnend, geht auf Fol. 22^b und 23^a (12 Zeilen) über, ohne Bild.

Ps. XVII auf Fol. 23^a mit den Zeilen 13—17 als Titel in Gold beginnend, erstreckt sich über Fol. 23^b, $24^{a/b}$, $25^{a/b}$, 26^a und Fol. 26^b, wo der Psalm in 5. Zeile abschließt. Der Psalm hat ein Bild auf Fol. 23^b, nach 2 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlt oben eine Zeile) bis zu Ende der Kolumne reichend, mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ Саоуль црь тѣра двда цра ꙁета своего (so auch im Belgrader Text). Rechts am Rande sieht man auch auf der Tafel die Worte млѥ|ние | дво. Im Bilde selbst sieht man die Inschriften двь, саѹл царь, nochmals саѹль. Vgl. Tafel IX, Bild 21 und die Reproduktion des Belgrader Bildes in der Abhandlung, S. 25, Abb. 16.

Ps. XVIII beginnt Fol. 26^b mit den Zeilen 6—7 als goldener Titel. Fol. 26^b umfaßt im ganzen nur 16 Zeilen, der übrige Raum blieb leer, weil das nächstfolgende Bild, zu diesem Psalm gehörig, wegen seines Umfanges nicht hier untergebracht werden konnte,

sondern auf die nächste Seite (27[a]) übertragen werden mußte (ähnlich auch im Belgrader Kodex), mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ н пенткостїа (d. h. ἡ πεντηκοστή). Vgl. Tafel IX, Bild 22. Der Psalm setzt sich fort auf 27[b] und 28[a] durch 6 Zeilen. Von einem hier ausgelassenen Bild, wie P. Syrku meinte, kann keine Rede sein.

Ps. XIX auf Fol. 28[a], mit den Goldzeilen 7—8 beginnend, geht bis Fol. 29[a] 1. Zeile. Auf Fol. 28[b] steht oben ein Halbbild, dann 6 Zeilen des Textes und unterhalb die auf der Tafel ausgelassene Unterschrift: ※ мλенніе дво вь црквн. So auch im Belgrader Kodex. Vgl. Tafel X, Bild 23.

Ps. XX auf Fol. 29[a], Zeile 1—3 steht der Titel in Gold, dann der Text fortgesetzt auf 29[b] durch 15 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XXI auf Fol. 29[b]: in der Zeile 16—18 der Titel in Gold, fortgesetzt auf Fol. 30[a/b], 31[b] und 32[a] durch die ersten 13 Zeilen. Dieser Psalm enthält ein Vollbild auf Fol. 31[a] (Fol. 30[b] hat nur 17 Zeilen wegen des auf nächster Seite folgenden Bildes) mit folgender auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: ※ дѣлеть жндове рнзн хве. Das Bild hat außerdem oberhalb (nicht im Rahmen desselben) die auf der Tafel aufgenommenen Inschriften ※ слнце ※ лѹна, links am Rande (auf der Tafel ausgelassen): аггль прї|не но|вї завѣ|ть, rechts am Rande (ebenfalls auf der Tafel unsichtbar): ѡгна аггль | ветхн завѣ|ть. Unten im Bilde: дѣлеть рнзн хвн. Im Belgrader Kodex ebenso, nur steht hier zuerst links am Rande (in unterer Hälfte) die Inschrift: делѣть рн | хвы und nochmals unter dem Bild: дѣлѣть жндовѣ рнзѹ хвѹ. Vgl. Tafel X, Bild 24.

Ps. XXII auf Fol. 32[a] von den Zeilen 14—15, die den goldenen Titel enthalten, angefangen bis Fol. 32[b], Zeile 11 — ohne Bild.

Ps. XXIII auf Fol. 32[b] von Zeile 11 an, die 4 Zeilen in Gold enthalten den Titel, fortgesetzt auf Fol. 33[b] und 34[a] 1 Zeile. Der Psalm hat zwei Bilder: das erste auf Fol. 33[a] ein Vollbild ohne Unterschrift (Tafel XI, Bild 25) und auf 34[a] ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ адово оубненніе, вьскрѣшенніе адамово (Tafel XI, Bild 26). Ganz so auch im Belgrader Psalter. Ein Teil des Belgrader Bildes reproduziert in der Abhandlung, S. 28, Abb. 17.

Ps. XXIV auf Fol. 34[b] oben in zwei Goldzeilen der Titel, fortgesetzt auf 35[a] und 35[b] 8 Zeilen — kein Bild.

Ps. XXV auf Fol. 35[b], Zeile 9—10 goldgeschriebener Titel, reicht bis Fol. 36[a], Zeile 13 inkl. — ohne Bild.

Ps. XXVI auf Fol. 36[a], Zeile 14 und folgende (zwei goldgeschriebene Zeilen Aufschrift), fortgesetzt auf 36[b] und 37[a] 14 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XXVII auf Fol. 37[a] mit den Goldzeilen 14—15 beginnend, fortgesetzt bis Schluß 37[b] — ohne Bild.

Ps. XXVIII auf Fol. 38[a], mit oberen 2 Goldzeilen beginnend, fortgesetzt 38[b] bis zur Zeile 18. Auf 38[a] nach 7 Zeilen des Textes steht ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ прїнесоше жрьтвоу жїдове бѹ по законоу монсеѡвоу. Ganz so im Belgrader Psalter. Vgl. Tafel XII, Bild 27, wo oben noch 2 Zeilen des Titels in Gold geschrieben hinzuzudenken sind.

Ps. XXIX auf Fol. 38[b] mit letzten 3 Zeilen in Gold als Titel, der Text selbst beginnt auf 39[a] und schließt auf 39[b] mit 8 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XXX auf Fol. 39^{b} mit den Zeilen 9—10 in Gold als Titel, fortgesetzt auf Fol. $40^{a/b}$ und 41^{a} bis zur Zeile 16 inkl. — ohne Bild.

Ps. XXXI auf Fol. 41^{a} mit den Zeilen 16—17 als Titel (der nur die rote Unterlage des abgewetzten Goldüberzuges zeigt), fortgesetzt auf 41^{b} und 42^{a} in 8 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XXXII in Fol. 42^{a}, Zeile 8—9 enthalten den Titel mit stark sichtbarer roter Unterlage, der Text geht auf Fol. 42^{b} und 43^{a} durch 11 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XXXIII, Fol. 43^{a}, Zeile 11—14 Titel, fortgesetzt auf 43^{b}, 44^{a} und 44^{b}, Zeile 15. Hier ist auf Fol. 43^{b} nach der 1. Textzeile, die auf der Tafel fehlt, ein Vollbild gezeichnet, mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ авимѐхь бесѣдовавь цр҃ꙋ дв҃дꙋ и̂ ѡдиде вь свои стльпь. Im Bild sieht man Inschriften д̂вь. авї̂мехь. ст҃ль авімехѡ und авимелехь. Ganz so auch im Belgrader Psalter nur ohne Inschriften im Bild. Vgl. Tafel XII, Bild 28.

Ps. XXXIV Fol. 44^{b} mit den Goldzeilen (mehr rot als golden) 16—17, fortgesetzt auf Fol. $45^{a/b}$, 46^{a} und 46^{b} bis zur Zeile 9 inkl. — ohne Bild.

Ps. XXXV auf Fol. 46^{b} mit Goldzeilen 10—12 (goldrot), fortgesetzt 47^{a} bis in die 19. Zeile — ohne Bild.

Ps. XXXVI auf Fol. 47^{a}, die Zeilen 20—21 der Titel, der Text selbst beginnt auf Fol. 47^{b}, dann $48^{a/b}$, 49^{a} und schließt auf 49^{b} in der 9. Zeile — ohne Bild.

Ps. XXXVII auf Fol. 49^{b}, Zeile 10—13 in Gold der Titel, fortgesetzt auf Fol. $50^{a/b}$ und schließt mit der 1. Zeile Fol. 51^{a} — ohne Bild.

Ps. XXXVIII auf Fol. 51^{a}, Zeile 2—4 goldroter Titel, schließt ab auf Fol. 51^{b} in der 20. Zeile — ohne Bild.

Ps. XXXIX auf Fol. 51^{b}, Zeile 21 und Fol. 52^{a} 1. Zeile enthalten den goldroten Titel, fortgesetzt auf 52^{b}, 53^{a} und 2 Zeilen auf 53^{b}. Dieser Psalter hat auf Fol. 52^{a} nach 9 Zeilen des Textes ein Bild mit der auf der Tafel nicht sichtbaren Unterschrift: ※ мл҃ѥнїє пр̂побнїць (links) — ※ мл҃ѥнїє пр̂побнихь (rechts). Ganz so im Belgrader Psalter. Vgl. Tafel XIII, Bild 29, wo noch 4 Zeilen des Textes oberhalb fehlen.

Ps. XL auf Fol. 53^{b}, Zeile 2—4 goldroter Titel, fortgesetzt bis Fol. 54^{a}, Zeile 13 — ohne Bild.

Ps. XLI auf Fol. 54^{a}, Zeile 14—16 goldroter Titel, fortgesetzt auf 55^{a} und 55^{b} 5 Zeilen. Der Psalter hat ein Bild in oberer Hälfte des Fol. 54^{b} mit der (bei uns unsichtbaren) Unterschrift unter dem Text: ※ молѥ давидо́во и́ прїтьча. Im Bilde selbst елень пиє| водꙋ, außerdem oben рꙋка гнѧ und пр҃ д̂в. So auch Belgrader Psalter, doch im Bilde keine Worte. Vgl. Tafel XIII, Bild 30, wo das Bild unten um eine Zeile gekürzt ist.

Ps. XLII auf Fol. 55^{b}, Zeile 6—7 ist Goldtitel, der Text geht bis Fol. 56^{a} 3. Zeile — ohne Bild.

Ps. XLIII auf Fol. 56^{a}, Zeile 4—7 goldener Titel, der Text geht auf Fol. 56^{b}, 57^{a} bis 57^{b} 7 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XLIV auf Fol. 57^{b} beginnt mit den Zeilen 8—11 der goldrote Titel, der Text erstreckt sich über Fol. $58^{a/b}$, 59^{a} und 59^{b} bis zur Zeile 8. Der Psalm hat zwei Bilder. Auf Fol. 58^{b} steht nach der 1. Zeile des Textes (auf der Tafel ausgelassen) ein Bild von 5 Zeilen (eine fehlt auf der Tafel) des Textes begleitet, mit der (auf der Tafel unsichtbaren) Unterschrift: Сїа пр҃реченїа пр҃рче д̂вь прѣже̂ рожь̂ства х҃ва · к҃и · рѡ̂вь. Auch im Bild kommen Inschriften vor, in nachfolgender Weise und Reihenfolge:

М̅Р̅ Ѳ̅Ү̅ АГГ ГН̅ І̅С̅ Х̅С̅ АГГ ГН̅Ь ПКЬ ДВЬ И ЦРЬ

ЦРЦА ЦРЬ ЦРМЬ

ВСЕМ

МИ

РѸ

Vgl. Tafel XIV, Bild 31, wo auch das Belgrader Bild daneben steht.

Und auf Fol. 59ª steht nach 5 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlen die zwei obersten) ein Bild ohne Unterschrift. Vgl. Tafel XV, Bild 32. Alles so auch im Belgrader Psalter, nur fehlen bei diesem im 1. Bild die in demselben befindlichen Eintragungen. Die Reproduktion des 2. Bildes in der Abhandlung, S. 31, Abb. 18.

Ps. XLV auf Fol. 59ᵇ: Zeile 9—10 ist rotgoldener Titel, der Text geht bis 60ᵇ, Zeile 7 inkl. Auch hier ist ein Bild auf Fol. 60ª zwischen den Zeilen 5 von oben und 3 von unten, untergebracht, ohne eigentliche Unterschrift, doch dafür steht im Rahmen des Bildes selbst oben in Gold geschrieben ∴ лнкь стыхь мникь und im freien Raum zwischen den Figuren des Bildes in Rot geschrieben: сты м иинци н|же дѡбрѣ | пострадавше | н вѣнчавше, und unter dieser fünfzeiligen Inschrift: мление | га помі|ловати | се дшам | нашн|м|ь. Im Belgrader Kodex stehen diese beiden Inschriften gleichlautend auf dem linken Rand neben dem Bild. Vgl. Tafel XV, Bild 33, wo oben um 2 Zeilen des Textes das Bild verkürzt ist.

Ps. XLVI auf Fol. 60ᵇ mit den Goldzeilen 8—9 beginnend, der ganze Text umfaßt hier um 1 Zeile weniger (20 statt 21), weil auf Fol. 61ª ein Vollbild folgt, der Text setzt sich fort auf 61ᵇ über 8 Zeilen. Das Vollbild führt die auf der Tafel fehlende Unterschrift ※ вьзнесенние, die auch im Bild selbst eingetragen ist mit roten Buchstaben: вьзне сеніе, außerdem steht ober der Figur Marias: М̅Р̅ Ѳ̅Ү̅ und ober der Figur des Engels АГГЛЬ (Tafel XVI, Bild 34). Der Belgrader Kodex hat ebenso (Fol. 84ª) dasselbe Vollbild in dem Text des Psalmes XLVI nach Vers 6 (der Psalm beginnt auf Fol. 83ᵇ und bricht nach dem Verse 6 ab, ein Viertel leeren Raumes übrig lassend, weil das nachfolgende Bild die ganze Seite 84ª in Anspruch nahm), eine Unterschrift fehlt hier. Doch schon vorn, auf Fol. 83ª, im Texte des Psalmes XLV vor dem Vers 9, war gleich nach dem Bild des Psalmes XLV, das den unteren Raum des Blattes 82ᵇ einnimmt, im oberen Raum des Fol. 83ª eine Zeichnung des Bildes, das in den nächsten Psalm gehört, begonnen worden, nur im kleineren Maßstab, das Bild war zunächst nur in Konturen mit roten Linien gezeichnet, der Schreiber des Textes schrieb dazu unter der Kolumne in üblicher Weise die Unterschrift вѣзненіе. Vgl. die Reproduktion dieses Konturbildes in der Abhandlung (S. 32, Abb. 19) sowie des voll ausgeführten ebendaselbst (S. 33, Abb. 20). Das in Linien gezeichnete Bild blieb unvollendet wahrscheinlich darum, weil man merkte, daß es an falscher Stelle, d. h. in den Psalm XLV statt XLVI geraten war. Darum wiederholte man das Bild an richtiger Stelle in größerem Umfang, d. h. die ganze Seite des Blattes 84ª einnehmend.

Ps. XLVII auf Fol. 61ᵇ mit den Goldzeilen 9—11 beginnend geht bis Fol. 62ᵇ, Zeile 15 inkl. Auf Fol. 62ª sind nur 5 Zeilen des Textes, dann folgt ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift ※ Срѣтенние. Im Bilde selbst kann man lesen М̅Р̅ und rechts am Rande ІѠСІ, ferner links an den Rahmen des Bildes von außen angelehnt: сі мла|дниць |

нбо | и землю оутвръди (Tafel XVI, Bild 35). Der Belgrader Psalter hat das Bild, doch ohne Unterschrift, im Bild selbst liest man auf goldenem Grund in rot МНР ѲУ ober dem Kopfe Marias und ІС ХС ober den Kopf des Jesukindes.

Ps. XLVIII auf Fol. 62ᵇ mit den rotgoldenen Zeilen 16—19 beginnend, erstreckt sich über 63ᵃ/ᵇ auf Fol. 64ᵃ bis zur vorletzten Zeile. Auf Fol. 63ᵃ steht nach der 4. Zeile des Textes ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift. ※ оучение стго васіліа и стго іѡ златооустаго и стго григоріа бгослова. Ganz so auch in dem Belgrader Psalter. Im Münchener Bild sind noch die Namen der drei Heiligen eingetragen, wie man es in der Reproduktion sieht, und zwar: сты | григоріоѕ бгослов, сты | васіліе вел(и)кн, сты | іѡ златоу|сть. In aufgeschlagenen Büchern steht überall оучение mit dem Namen des betreffenden Heiligen. Vgl. Tafel XVII, Bild 36, wo das Bild oben um eine Zeile des Textes kürzer ist, als in dem Original.

Ps. XLIX auf Fol. 64ᵃ die beiden unteren Zeilen und Fol. 64ᵇ die oberen 4 Zeilen enthalten den in üblicher Weise goldgeschriebenen Titel, der Text reicht über Fol. 64ᵇ, 65ᵃ bis 65ᵇ, Zeile 15 inkl., kein Bild.

Ps. L auf Fol. 65ᵇ mit den rotgoldenen Zeilen 15—18 beginnend, reicht der Text bis Fol. 67ᵃ, Zeile 15 inkl. Auf Fol. 66ᵃ folgt nach 6 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlen die zwei obersten) ein Bild, zu dem man liest oben (auf der Tafel fehlend): ※ пррокь наѳань ѡбличи двда цра ѡ сьгрѣшении его, unten (auch auf der Tafel sichtbar): ※ покааніе двдо, глю сьгрѣших гви моемоу, кь немоуже пр ѡстави бь грѣхы твое. Ganz so, nämlich oben und unten, stehen die Inschriften zum Bild in dem Belgrader Psalter. Auch im Bild kommen Namen vor, wie man auf der Reproduktion Tafel XVII, Bild 37 sieht, doch auf dem Bild des Belgrader Textes fehlen sie. Es sind: пр наѳань (zweimal), дв црь (zweimal), агг (zweimal).

Ps. LI auf Fol. 67ᵃ mit den rotgoldenen Zeilen 16—19 beginnt der Titel, der Text geht bis Fol. 68ᵇ, Zeile 8. Auf Fol. 67ᵇ und 68ᵃ sind 2 Bilder gezeichnet, und zwar auf Fol. 67ᵇ nach der 7. Zeile (auf der Tafel fehlen 4 Zeilen) steht das Bild mit der reproduzierten Unterschrift: ※ посла саоуль црь воискоу на двда вь домь авімелеховь, dazu links am Rand (auf der Tafel kaum sichtbar): ※ пріиде доикь идоу|мѣаниинь | и вьзвѣ|сти саоулоу | глю пріи|де двь | вь домь | авимеле|ховь; rechts am Rande (auf der Tafel ausgelassen): воиска | саоулова. Vgl. Tafel XVIII, Bild 38. Ganz so im Belgrader Psalter, nur sind da die beiden Seiteninschriften hier auf einer (rechten) Seite untergebracht. Im Bild sieht man die Inschriften доикь, саоуль црь. Das 2. Bild steht im Münchener Psalter auf Fol. 68ᵃ in der oberen Hälfte, mit nachfolgenden 7 Zeilen des Textes und der auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: ※ пріиде двь вь домь авімелеховь крію се ѿ саоула цра, ober der Kolumne steht auch auf der Tafel sichtbar: домо авімелеховь. Beides ganz so auch im Belgrader Text. Vgl. Tafel XVIII, Bild 39, wo die untersten 2 Zeilen des Textes fehlen. Im Bilde kann man noch lesen die Inschriften аві(меле)хь und двь црь.

Ps. LII auf Fol. 68ᵇ mit den Zeilen 9—12, in Gold der Titel, geht bis Fol. 69ᵃ, Zeile 10 inkl. — ohne Bild.

Ps. LIII auf Fol. 69ᵃ, Zeile 11—16, in Gold der Titel, geht bis Fol. 70ᵃ Ende. Auf Fol. 69ᵇ steht nach 3 Zeilen des Textes ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ пріидоше зіфеане кь саоулоу и кажоу моу за двда (ganz so auch im Belgrader Psalter). Vgl. Tafel XIX, Bild 40. Im Bild selbst liest man зіфеане und саоуль царь. Auch auf

Fol. 70[a] ist das Bild in den oberen zwei Dritteln der Kolumne untergebracht (mit nachfolgenden 6 Zeilen des Textes, davon die unterste auf der Tafel fehlt), die Inschrift steht rechts am Rande (auf der Tafel unsichtbar): д҃вь цр҃ь | вь полате (Tafel XIX, Bild 41). Auch im Belgrader Texte findet man dieselbe Inschrift am linken Rande des Bildes. Im Bilde selbst um den Kopf Davids in Gold д҃в цр҃ь.

Ps. LIV auf Fol. 70[b] oben mit zwei rotgoldenen Zeilen beginnend reicht bis Fol. 71[b], Zeile 15 inkl. — kein Bild.

Ps. LV auf Fol. 71[b], mit Zeilen 15—18 rotgoldener Titel, geht bis Fol. 73[a], Zeile 5 inkl. Der Psalm hat auf 72[b] nach 2 Zeilen des Textes ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ еше иноплеменици д҃ва и свезаше, и оусадише вь гра҃ гетоу. Vgl. Tafel XX, Bild 42. Im Bild liest man die Inschrift градь гета und beim Kopf Davids д҃ь. Ganz so im Belgrader Psalter nur ohne Inschrift im Bilde.

Ps. LVI auf Fol. 73[a], die Zeile 6—10 goldgeschriebener Titel, der Text reicht bis Fol. 74[a], Zeile 16 inkl. Der Psalm hat auf Fol. 73[b] nach den Worten des Textes послах сьмоущень ein Vollbild mit der links am Rande angebrachten, in der Reproduktion nicht sichtbaren Inschrift: саоуль тѣ|ра д҃ва. Im Bild steht die Inschrift воиска саоулова und unten д҃вь | скри | се | вь пещероу. Vgl. Tafel XX, Bild 43. Im Belgrader Text liest man außer der Unterschrift noch links am Rande: д҃вь скри҃ | въ пеще|роу.

Ps. LVII auf Fol. 74[a], Zeile 16—18 goldroter Titel, der Text geht bis Fol. 75[a], Zeile 3 inkl. — ohne Bild.

Ps. LVIII auf Fol. 75[a], Zeile 3—7 rotgoldener Titel, der Text schließt ab auf Fol. 76[b], Zeile 9 inkl. Auf Fol. 75[b] ist das Vollbild untergebracht mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ воиска блюде д҃вда вь полате. Auf diesem Bild ist unten jene angebliche Duellszene gezeichnet, von der oben S. IX die Rede war. Von beiden Seiten des am Tron sitzenden Königs liest man давд, царь (Ligaturen) und ober dem Kopf in dem bogenartigen weißen Streifen goldgeschrieben: † царь давдь (folgen 3—4 Буchstaben unleserlich) w х҃е мои. воиѳи ми ѿ амарѡлоі. Vgl. Tafel XXI, Bild 44. Im Belgrader Psalter kommt zwar die angebliche Duellszene vor, allein die Inschriften im Bilde fehlen, darum kann man auch die Lesart des Münchener Bildes nicht ergänzen, vgl. die Reproduktion auf S. 38, Abb. 21.

Ps. LIX auf Fol. 76[b], Zeile 10—15 goldgeschriebener Titel, der Text reicht bis Fol. 78[a] Ende. Der Psalm enthält zwei Bilder, das erste Fol. 77[b] mit der nicht reproduzierten Unterschrift ※ посла д҃вь цр҃ь воискоу попалити градь ергоу und am linken Rande oben (auch ausgelassen): градь | ерга:- (Tafel XXI, Bild 45), das andere auf Fol. 78[a] füllt die ganze Kolumne mit Einschluß zweier Zeilen des Textes am Ende. Die auf der Tafel fehlende Unterschrift lautet: ※ и обратив се воевода̂ іwвовавь и изби воискоу · ві · тисоущи. Im Bilde selbst oberhalb der rechten Figur des zu Roß sitzenden Kriegers steht їwвав. Vgl. Tafel XXII, Bild 46. Beide Bilder auch im Belgrader Psalter mit gleichlautenden Unterschriften, doch keine Worte im Bilde oder am Rande.

Ps. LX auf Fol. 78[b], die obersten 2 Zeilen Goldtitel, der Text reicht bis zur Zeile 19 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXI auf Fol. 78[b] die zwei untersten und auf Fol. 79[a] die erste Zeile enthalten in Gold den Titel, der Text geht bis 79[b], Zeile 12 inkl. — ohne Bild. Ganz so auch im Belgrader Psalter.

Ps. LXII auf Fol. 79ᵇ mit Zeilen 13—15, den goldenen Titel, beginnend, endigt auf Fol. 80ᵇ, Zeile 10 inkl. Auf Fol. 80ᵃ umfaßt die obere Hälfte das Bild mit der auf der Reproduktion unsichtbaren Unterschrift am rechten Rande: моленїе | дв҃о вь поу|стинн, н|доумѣнствн (auf der Tafel muß man sich zum Bild 47 noch 10 Zeilen des Textes hinzudenken). Im Bilde selbst in rechter Ecke oben steht geschrieben rot: роука гн҃ѧ und über dem Kopfe црь дв҃. Vgl. Tafel XXII, Bild 47. Im Belgrader Psalter ist die Inschrift am rechten Rand, nichts im Bilde selbst. Vgl. die Belgrader Reproduktion in der Abhandlung, S. 39, Abb. 22.

Ps. LXIII auf Fol. 80ᵇ mit Goldzeilen 11—13 beginnend, reicht bis Fol. 81ᵃ, Zeile 16 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXIV auf Fol. 81ᵃ in den Zeilen 17—21 enthält den rotgoldenen Titel, der Text beginnt auf Fol. 81ᵇ und reicht bis 82ᵇ, Zeile 2 inkl. Der Psalm ist mit einem Bilde ausgestattet, das auf Fol. 81ᵇ steht (nach der 11. Zeile des Textes, die auf der Tafel fehlen), mit folgender Inschrift am linken Rande, die man auf der Tafel nicht sieht: ※ млнїе | пррка | їеремне. Das Bild selbst zeigt oben IC XC und ober dem Propheten: пр їере|мїѧ. Vgl. Tafel XXII, Bild 48. Im Belgrader Psalter die Inschrift ebenfalls links am Rande, nichts im Bilde.

Ps. LXV auf Fol. 82ᵇ, die 3. Goldzeile enthält den Titel, der Text selbst beginnt mit 2 Zeilen auf Fol. 82ᵇ, umfaßt dann ganz 83ᵃ/ᵇ und schließt mit der 1. Zeile des Blattes 84ᵃ ab. Auf Fol. 82ᵇ nach 5 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlt die oberste Zeile) folgt ein Bild mit der auf der Tafel sichtbaren Unterschrift: ※ оуспенїе прѣстые бце. Im Bilde selbst sieht man IC XC ober der mittleren Figur des Heilandes. Vgl. Tafel XXIII, Bild 49. Volle Übereinstimmung des Belgrader Psalters, nur keine Eintragungen im Bild.

Ps. LXVI auf Fol. 84ᵃ, die 2 Goldzeilen (2—3) enthalten den Titel, der Text geht bis zur Zeile 17 inkl. derselben Seite — ohne Bild.

Ps. LXVII auf Fol. 84ᵃ, die letzten 4 Zeilen enthalten den goldenen Titel, der Text beginnt auf Fol. 84ᵇ und reicht bis Fol. 87ᵃ 1. Zeile. Der Psalm hat 2 Bilder. Auf Fol. 84ᵇ nach den 2 Zeilen des Textes (diese fehlen auf der Tafel) steht das Bild mit der in der Reproduktion fehlenden Unterschrift: ※ вьскрьсенїе хво und auf Fol. 85ᵇ unten (nach der 15. Zeile des Textes, die alle auf der Tafel fehlen), ein kleines Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ гора тоуч|на, гора оу|снрена. In dem Bilde der Muttergottes steht in den Strahlen von beiden Seiten: мр өоу. Vgl. Tafel XXIII. Bild 50 und 51. Ganz so im Belgrader Psalter, er schreibt: гωра тѹчнаа, гора оусырен'наа und nichts im Bilde.

Ps. LXVIII auf Fol. 87ᵃ, die Zeilen 2—4 in Gold enthalten den Titel, der Text reicht bis Fol. 90ᵃ, 10. Zeile inkl. Der Psalm enthält 2 Bilder: auf Fol. 88ᵇ nach 2 Zeilen des Textes (auf der Tafel ist nur die 2. sichtbar) steht ein Vollbild mit der in der Reproduktion ausgelassenen Überschrift der Kolumne: ※ ведоу|ть ха на распетнѥ und der ebenfalls auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: ※ хь рече, дьщері їермскые, не плачите се ме, ωбаче себе плачнте, н чедь| вашн. Am linken Rande neben dem Bilde liest man (auf der Tafel unsichtbar): дьще|рї їеро|лнмь|скїе | плачю | ндѹще | вь слѣ|дь ха: Im Bilde selbst steht ober dem Kopfe des Heilandes IC XC. Auf Fol. 89ᵃ sieht man das 2. Vollbild mit der in der Reproduktion ausgelassenen Unterschrift: ※ н даше емоу пїтн ωць сь жльчїю, н вкоушь не хотѣаше пнтн. Das Bild selbst hat oben außerhalb des Rahmens am rechten Rande das auf der Tafel

fehlende: подрꙋжєнїє кр҇та und im Bild in dem mittleren Goldfelde: распє тиє. Rechts vom unteren Kruzifix steht (О)АГІѠС und БГОСЛО(В), wie man auf der Reproduktion sieht. Vgl. Tafel XXIV, Bild 52 und 53. Im Belgrader Psalter herrscht vollständige Übereinstimmung, nur in dem 2. Bild selbst ist kein Wort oder Buchstabe zu sehen.

Ps. LXIX auf Fol. 90ª, Zeile 11—13 goldgeschriebener Titel, der Text reicht bis Fol. 90ᵇ, Zeile 6 inkl. — kein Bild.

Ps. LXX auf Fol. 90ᵇ, Zeile 6—10 goldener Titel, der Text endet auf Fol. 92ª, Zeile 7 inkl. — kein Bild.

Ps. LXXI auf Fol. 92ª, Zeile 8—9 goldener Titel, der Text geht bis Fol. 93ᵇ, Zeile 10 inkl. Auf Fol. 92ᵇ nach einer Zeile des Textes folgt das Bild mit der auf der Reproduktion unsichtbaren Unterschrift: ※ рѡж҄ьство х҇во, diese Worte stehen auch im Bilde, ebenso МР ѲV und ІС ХС. Vgl. Tafel XXV, Bild 54. Ganz so im Belgrader Psalter, ohne Eintragung der Worte ins Bild.

Ps. LXXII auf Fol. 93ᵇ, in den Zeilen 11—12 Goldtitel, der Text geht bis Fol. 95ª, Zeile 5 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXXIII auf Fol. 95ª, Zeile 6—9 in goldroter Schrift, der Text geht bis Fol. 96ª, Zeile 19 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXXIV auf Fol. 96ª die unteren 2 Goldzeilen und auf 96ᵇ die 1. Zeile, enthalten den Titel, der Text geht bis Fol. 97ª 2. Zeile — ohne Bild.

Ps. LXXV auf Fol. 97ª in der 3. Goldzeile steht der Titel, der Text reicht bis Fol. 97ᵇ, Zeile 7 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXXVI auf Fol. 97ᵇ, Zeile 8 in Gold gibt den Titel, folgen 2 Zeilen des Textes, der auf Fol. 98ᵇ und 99ª fortgesetzt und beendet wird. Der Psalm enthält 2 Bilder: auf Fol. 97ᵇ in der unteren Hälfte der Kolumne steht ein Bild (dem 10 Zeilen des Textes vorausgehen, die auf der Tafel nicht zu sehen sind) mit folgender auf die Tafel nicht aufgenommenen Unterschrift: ※ видѣнию єжє видѣ ісаїа снь амосовь в цр҇тво | ѡзиєво, ѡѳамово, ѡхазово. Im Bilde selbst liest man unter anderem ІС ХС und вєтхы дньми, die letzten zwei Worte sind auf der Tafel kaum sichtbar (Tafel XXV, Bild 55). Das 2. Bild auf Fol. 98ª umfaßt die ganze Kolumne, statt der Unterschrift, die fehlt, stehen seitwärts auf dem Rande, links (auf der Tafel nicht aufgenommen): пр҇ ісаіа, dann възлєг | поспа | ꙗко львь, zuletzt пр҇ | ісаіа; rechts am Rande (auf der Tafel unsichtbar): пр҇ єзє|кіиль und ктѡ въз|бꙋдїть | цра: — Im Bild selbst an zwei Stellen агл гд҇н, dann істѡчни|кь und ль, endlich ІС ХС. Tafel XXVI, Bild 56. Alles so auch im Belgrader Psalter, nur im zweiten Bilde ІС ХС. Nach dem Schluß des Psalmes steht auf Fol. 99ᵇ ein Vollbild, dessen oberer Teil eine Vignette darstellt, der untere eine biblische Darstellung mit der nicht mitreproduzierten Unterschrift: ※ ꙋчїть монсӣ, н ааронь, лю своє законоу бжию. Auf dem mittleren weißen Streifen ist rotgolden geschrieben mit größerer Schrift: пѣ моѵсєѡва, вь исходѣ. Vgl. Tafel XXVI, Bild 57. Auf dem Bild des Belgrader Psalters ist die Vignette von dem unteren Bilde abgetrennt und die Inschrift des weißen Streifens fehlt hier gänzlich, vgl. in der Abhandlung, S. 45, Abb. 23.

Hiermit schließt die erste Hälfte des Psalters ab und beginnt die zweite. Der Anfang der zweiten Hälfte wird im Münchener Kodex paläographisch dadurch kenntlich gemacht, daß die erste Linie des Textes mit sehr großen Goldbuchstaben geschrieben ist (so groß wie die auf der Tafel IX sichtbaren). Sie lautet: КА ЛІ · ПЛМЬ АСАФѠВЬ ОЗ — die Buch-

staben фwв sind durch die Ligatur zu einer Figur verbunden und bei der Zahl steht ꙁ in der Rundung von о. Der erste Buchstabe des neuen (77.) Psalmes ist sehr groß, reich ornamentiert und mehrfärbig. Vgl. seine Reproduktion in der Abhandlung, S. 3, Abb. 2.

Ps. LXXVII Fol. 100ᵃ von oben beginnend, geht auf Fol. 106ᵃ zu Ende, mit mehreren eingeschalteten Bildern. Zunächst nach dem Vers 13 Раꙁврьꙁе море и проведе ѥ, womit die Kolumne Fol. 100ᵇ abschließt (mit 17 Zeilen) steht auf Fol. 101ᵃ ein Vollbild mit der (auf der Tafel fehlenden) Unterschrift: ※ прове мωисї лю, посрѣдѣ чрьмнаго мора. (Im Bilde sieht man ℞ мѹс.) Dann nach den Worten и гнѣвь вьꙁыде на їсрлиа, ꙁанѥ не ѥше вѣры боу (Vers 21/22), womit Fol. 101ᵇ abschließt, folgt auf Fol. 102ᵃ ein Vollbild mit der auf der Tafel unsichtbaren Überschrift: прораꙁї мωисї камень иꙁ негоже истекоше | вї источника водї. Auf der nachfolgenden Seite (Fol. 102ᵇ) abermals ein Vollbild mit der in der Reproduktion fehlenden Unterschrift: рьпщѹть люе на мосеа и хотѣхѹ и ѹбити. Und auf der unmittelbar sich anschließenden Seite (Fol. 103ᵃ) ein weiteres Vollbild mit der auf der Tafel nicht aufgenommenen Unterschrift: ※ їсрлтѣне, ꙗдѣхѹ и пїахоу и гнѣвь бжїи вьꙁиде на ниѥ | ꙁанѥ не ѥше вѣри боу. (Vgl. die Tafeln XXVII und XXVIII, Bilder 58—61.) Dann in der Fortsetzung des Psalmes steht auf Fol. 104ᵇ nach der 4. Zeile ein Bild, das ein Drittel der Kolumne einnimmt, es folgt unmittelbar nach den Worten: посла на ниѥ пьсїє | моухы и поꙗдоше ихь (Vers 45). Die Inschrift dazu ober der Kolumne lautet: ※ посла вь каꙁни на ни. градь, слан̾ѹ, жаби, пьсїє мѹхї, im Bild selbst kann man noch lesen folgende Bezeichnungen жабї (ober den Fröschen), вїногра (ober den Weinreben), дрѣва пловїта (unterhalb der Bäume). Auf dem nächstfolgenden Blatt Fol. 105ᵃ steht nach 7 Zeilen des Textes ein Zweidrittelbild (nach den Worten: Начетькь вьсакого троуда ихь, вь се|лѣхь хамовѣхь, Vers 51) mit der auf der Tafel ausgelassenen Unterschrift: ※ и побї гнѣвь бжї, всакь прьвѣнць, вь ꙁемлї єгїптєтѣи. Vgl. Tafel XXIX, Bild 62 und 63. Doch fehlen zu Bild 62 oben 4 und unten 7 Zeilen des Textes, zu Bild 63 oben 7 Zeilen des Textes. Im Belgrader Psalter alles ebenso, wie im Münchener, die Einschaltung der Bilder an denselben Stellen des Psalmes, gleiche Unterschriften, mit geringfügigen orthogr. Abweichungen.

Ps. LXXVIII auf Fol. 106ᵇ, die drei ersten Linien fast ganz rot, mit abgewetztem Gold, enthalten den Titel, der Text reicht bis Fol. 108ᵃ 3 Zeilen. Der Psalm enthält 2 Bilder: das erste auf Fol. 106ᵇ nach der 13. Zeile des Textes (dieser fehlt auf der Tafel), ein Drittelbild mit der nicht reproduzierten Unterschrift: ※ прїидоше єꙁици и ѡскврьнїше црквь бжїю, и раби бжиѥ | иꙁбише. Im Bilde selbst sind 2 Inschriften sichtbar: єꙁи|ци und црк ва, vgl. Tafel XXIX, Bild 64. Das zweite Bild, unmittelbar darauffolgend, auf Fol. 107ᵃ in dem obern Zweidrittelraum, mit der Überschrift oberhalb der Kolumne (auf der Tafel fehlt sie): ※ ꙁвѣрие ꙗдоуть пльти члвче, ꙁанѥ не бѣ погрїбаѥ и. Tafel XXIX, Bild 65, wo noch 6 Zeilen des im Original folgenden Textes fehlen. Im Belgrader Kodex ebenso.

Ps. LXXIX auf Fol. 108ᵃ, Zeile 4—7 rotgoldener Titel, der Text selbst reicht bis Fol. 109ᵃ, Zeile 3 inkl. — kein Bild.

Ps. LXXX auf Fol. 109ᵃ, Zeile 4—6 rotgoldener Titel, der Text endigt auf Fol. 109ᵇ zu Ende — kein Bild.

Ps. LXXXI auf Fol. 110ᵃ beginnt mit oberen 2 goldroten Zeilen des Titels, endigt auf derselben Seite mit der Zeile 17 inkl. — kein Bild.

Ps. LXXXII auf Fol. 110ᵃ, die Zeilen 18—21 rotgolden enthalten den Titel, der Psalm selbst beginnt auf Fol. 110ᵇ und setzt sich fort bis Fol. 111ᵇ, Zeile 14 inkl. In diesem Psalm war auf Fol. 111ᵃ nach 2 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlt eine Zeile von oben) ein Bild gezeichnet, von welchem quer von unten nach links hinauf ein größeres Stück (ungefähr die Hälfte) abgerissen wurde, so daß von dem Bild selbst jetzt nur ein Teil übrig bleibt. Vgl. Tafel XXX, Bild 66. Das übrig gebliebene Bruchstück wurde später durch ein unterlegtes Blatt ergänzt und auf diesem zwar nicht das Bild, wohl aber 2 Zeilen des Textes mit neuerer Hand ergänzt. Der neu hinzugekommene Text enthält auf Fol. 111ᵃ 2 und Fol. 111ᵇ 14 Zeilen. Ober dem Bild stand eine Überschrift, von welcher noch übrig bleibt ※ оу҆хватн, die Fortsetzung lautet nach dem Belgrader Psalter so (aber am linken Rand): цр҃іѥ | ѕнва н҃ ѕевѣа҃ | н҃ саламан. Die Unterschrift ist ganz erhalten, aber auf der Tafel nicht reproduziert: н ѕавн н҃ вь кладоу, н оу҆мрѣше. So auch im Belgrader Psalter, der das ganze Bild gerettet hat, darnach auch reproduziert in der Abhandlung, S. 49, Abb. 24. Um die drei in den Klotz Gespannten stehen im Münchener Bild schwer leserlich die Namen орнв҆ н ѕнва н ѕевеа (ѕн-ва steht um den Kopf des zweiten).

Ps. LXXXIII beginnt auf dem neu unterlegten Blatt mit späterer Schrift Fol. 111ᵇ auf Zeile 14—16, die den rotgeschriebenen Titel enthalten, der Text geht über Fol. 112ᵃ auf Fol. 112ᵇ, 2 Zeilen — kein Bild. Das Blatt 112ᵃ ist schon ganz von ursprünglicher Hand geschrieben.

Ps. LXXXIV auf Fol. 112ᵇ in den Zeilen 3—5 goldgeschriebener Titel, der Text reicht bis Fol. 113ᵃ in die Zeile 12 inkl. — kein Bild.

Ps. LXXXV auf Fol. 113ᵃ mit den Zeilen 13—14 goldgeschrieben beginnend, geht bis Fol. 114ᵃ, Zeile 13 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXXXVI auf Fol. 114ᵃ mit Zeilen 13—14 in Gold geschrieben beginnend, reicht bis Fol. 114ᵇ, Zeile 6 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXXXVII auf Fol. 114ᵇ mit Zeilen 7—10 in goldrot den Titel enthaltend, geht bis auf Fol. 115ᵇ, Zeile 9 inkl. — kein Bild.

Die Psalmen ohne Bilder haben sie auch im Belgrader Kodex nicht.

Ps. LXXXVIII auf Fol. 115ᵇ mit den goldroten Zeilen 10—12 beginnend geht bis Fol. 119ᵃ 1. Zeile. Der Psalm enthält auf Fol. 116ᵇ nach einer Zeile des Textes (Vers 13: ѳаворь ї҆ерм҃ѡ о нменї твоемь вьзрад҃уетасе) das Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ прѣѡбраженїе҃. Auch im Bilde sind deutlich lesbare Inschriften zu finden, vgl. Tafel XXX, Bild 67. Im Belgrader Psalter ganz so, nur fehlen die Worte im Bilde.

Ps. LXXXIX auf Fol. 119ᵃ, 2 Goldzeilen Titel (2—3), dann der Text bis Fol. 120ᵃ, Zeile 9 inkl. Im Psalm auf Fol. 119ᵃ zwischen Zeilen 5 und 16 ist eingeschaltet ein kleines Bild, vgl. Tafel XXXI, Bild 68, im Original umgeben von Text, 5 volle Zeilen oben, 10 kurze daneben und 6 volle unter dem Bild; oberhalb der Kolumne die auf der Tafel nicht sichtbare Unterschrift: ※ м҃лкенїе҃ пр҃ркаа҃ монсеа́, ebenso im Belgrader Text, wo im Bilde nicht die Worte vorkommen, die man auf der Tafel des Münchener Kodex sieht.

Ps. XC auf Fol. 120ᵃ, Zeile 10—12 in rotgold der Titel, der Text geht bis Fol. 121ᵃ, Zeile 8 inkl. — kein Bild.

Ps. XCI auf Fol. 121ᵃ, Zeile 9—10 in goldrot der Titel, der Text endet auf Fol. 122ᵃ mit der 1. Zeile — kein Bild.

Ps. XCII auf Fol. 122[a], die Zeilen 2—4 enthalten rotgoldenen Titel, der Text reicht auf derselben Seite bis Zeile 16 inkl. — kein Bild.

Ps. XCIII auf Fol. 122[a] mit den rotgoldenen Zeilen 17—18 beginnend, reicht bis Fol. 123[b] 1. Zeile — ohne Bild.

Ps. XCIV auf Fol. 123[b] mit den Goldzeilen 2—4 beginnend, die den Titel enthalten, geht bis Fol. 124[a], Zeile 7 inkl. — kein Bild.

Auch im Belgrader Kodex enthalten die Psalmen 90—94 keine Bilder.

Ps. XCV auf Fol. 124[a] mit Zeilen 8—11 in Goldrot beginnend, geht bis Fol. 125[a], Zeile 18 inkl. Im Psalme selbst steht auf Fol. 124[b] nach 2 Zeilen des Textes ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ д҇вдь біе кїѳароу҆, ober der Kolumne aber (in der Reproduktion ausgelassen): ※ ѡ҆бновленіе ц҇ркви. Im Bilde selbst sind zwei Inschriften sichtbar, vgl. Tafel XXXI, Bild 69, wo oben das Bild um eine Zeile verkürzt ist. Im Belgrader Psalter ebenso die beiden erklärenden Inschriften, doch nichts im Bilde.

Ps. XCVI auf Fol. 125[a] mit den unteren 3 goldroten Zeilen beginnend, geht der Text von Fol. 125[b] bis Fol. 126[a], Zeile 7 inkl. — kein Bild.

Ps. XCVII auf Fol. 126[a] mit den 2 (8—9) goldroten Zeilen beginnend, geht der Text bis Fol. 126[b], Zeile 9 inkl. — ohne Bild.

Ps. XCVIII auf Fol. 126[b], Zeile 10—11 in Gold geschrieben der Titel, geht bis Fol. 127[b], Zeile 11 inkl. Im Psalm steht auf Fol. 127[a] nach 2 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlt die oberste Zeile) ein Bild mit der Unterschrift, die man auf der Tafel nicht findet: ※ оу҆чить мѡ́исі законоу б҇жїю, рѡ҇, євреискы. Auch im Bilde selbst sind Inschriften deutlich lesbar, vgl. Tafel XXXI, Bild 70. Im Belgrader Psalter steht neben der gewöhnlichen Unterschrift, die mit dem Münchener Text gleichlautend ist, noch links seitwärts п҇ррокь | мѡ́усі — das was man im Münchener Kodex im Bilde sieht.

Ps. XCIX auf Fol. 127[b], Zeile 12—13 in Gold, der Text geht bis Fol. 128[a], Zeile 3 inkl. — ohne Bild.

Ps. C auf Fol. 128[a] mit Goldzeilen 4—5 beginnend, endigt auf Fol. 128[b] mit $7^1/_2$ Zeilen — ohne Bild.

Ps. CI auf Fol. 128[b] mit goldroten Zeilen 8—13 beginnend, endigt auf Fol. 130[a] mit 12 Zeilen.

Im Psalm steht auf Fol. 128[b] gleich nach dem Titel ein kleines Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ мо́лит се нищі҇. — Vgl. Tafel XXXII, Bild 71, wo aus Raumersparnis 13 Zeilen oberhalb in voller Breite ausgelassen sind. Im Belgrader Psalter ist das Wort нищи, das im Münchener im Bild steht, rechts am Rande geschrieben. Auf dem hier viel deutlicher erhaltenen Bilde liest man vor der Figur Christi І҇С Х҇С. Vgl. S. 51, Abb. 25.

Ps. CII auf Fol. 130[a] in der 13.—14. goldroten Zeile beginnend, geht bis Fol. 131[a], Zeile 16 inkl. — kein Bild.

Ps. CIII auf Fol. 131[a] mit den Zeilen 16—17 in Gold beginnend, reicht bis Fol. 134[a], 1. Zeile inbegriffen. Der Psalm hat drei Bilder: das erste auf Fol. 131[b] nach der 7. Zeile (nach den Worten: О҆сни҇вающі землю на тврьди́ своієи Vers 5) mit folgender in der Reproduktion fehlenden Unterschrift: ※ землꙗ, а́ люди҇е копаю҆ и ѡ́роу. Auch im Bild kommen Inschriften vor, vgl. Tafel XXXII, Bild 72, wo die 7 Zeilen des Textes vor dem Bilde fehlen. Gleich auf nächster Seite, Fol. 132[a], das obere Drittel des Raumes einnehmend, steht ein Bild mit

der auf der Tafel unsichtbaren Überschrift ober der Kolumne: ※ ꙁемлꙗ, пльна ꙁвѣрї и птиць, ꙇ҆ горꙇ҆ и на горахь во́ды. Auch im Bild sind die Worte ꙁемлꙗ, води, гори sichtbar, vgl. Tafel XXXII, Bild 73, wo man sich unter dem Bild noch 11 Zeilen des Textes hinzudenken muß. Das 3. Bild steht auf Fol. 133[a], die untere Hälfte einnehmend (nach 10 Zeilen des Textes, die auf der Tafel ausbleiben mußten) mit der auf der Reproduktion fehlenden Unterschrift: ※ ꙁемлꙗ, ꙇ҆ мо́ре, и вь нємь, га́ды, ꙇ҆ корабы, плаваютъ. Im Bilde selbst liest man ꙁемлꙗ, море und корабь (Tafel XXXII, Bild 74). Im Belgrader Psalter sind die beiden ersten Bilder zu einem ganzen, nur durch ein Goldfeld in zwei Hälften getrennten, von einem Rahmen umfaßten Bilde vereinigt, und zwar nimmt das zweite Bild den oberen Raum ein, das erste den unteren. Allein die Inschriften sind in ursprünglicher Reihenfolge geblieben, daher stimmen sie jetzt nicht: ober dem ersten Bild (bei uns 73) liest man ꙁемлѝꙗ а҆ лю́дїє ко́паю ꙇ҆ ѡ҆́рꙋ und unter dem zweiten (bei uns 72) steht die Inschrift: ꙁемлꙗ̀ пла́на ѕвѣ́рїи и пти́ць ꙇ҆ го́ры ꙇ҆ на го́рахь вѡ҆́ды.

Ps. CIV auf Fol. 134[a] in der zweiten Hälfte der 1. Zeile und den nächsten 2 Zeilen steht in Gold der Titel, der Text selbst zieht sich bis zum Fol. 138[a], Zeile 13 inkl. In dem Psalm sind 6 Bilder enthalten: das erste auf Fol. 134[b] nach der 1. auf der Tafel sichtbaren Zeile des Textes (ꙇ҆ клетвоу свою исаакоу Vers 9) mit der Überschrift oberhalb der Kolumne (auf der Tafel fehlt sie): ※ прїведе, а҆враамь, на жрьтвоу сна своѥго, исака; auch im Bilde sieht man die Inschriften ѡвь und ѡгь (Tafel XXXIII, Bild 75, wo noch 10 Zeilen des Textes unter dem Bilde stehen sollten); das zweite auf Fol. 135[a] nach 12 Zeilen des Textes, die auf unserer Tafel ausbleiben mußten (zuletzt: ꙇ҆ кнеꙁа вьсемоу стежанию своѥмоу Vers 21) mit der auf der Tafel ausgelassenen Unterschrift: ※ црь фара́ѡнь, степса, ї҆ѡсїфа, на црьтво, в'семоу ѥгїптꙋ (Tafel XXXIII, Bild 76); das dritte nimmt die ganze Kolumne Fol. 135[b] ein, mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ вьнїде, ї҆ѡсифь, вь єгипьть, приємь црьтво (im Bilde: ꙁемлꙗ єгипьтьска, unten ѡсиф), Tafel XXXIII, Bild 77; das vierte steht auf Fol. 136[a] nach 4 Zeilen des Textes, von welchen auf der Tafel die obersten 2 ausgelassen werden mußten (zuletzt: ї҆акѡвь пришьль|ствова вь ꙁемлю хамовоу Vers 23), mit der nicht reproduzierten Unterschrift: ※ прїиде, ї҆аковь, кь снoу своємꙋ ї҆ѡсїфꙋ, вь ꙁемлю хамвꙋ. Auch im Bilde sind Inschriften sichtbar: ꙁемлꙗ хамова, ꙗков, венїамїнь, vgl. Tafel XXXIV, Bild 78; das fünfte nimmt auf Fol. 137[a] nach 3 Zeilen (auf der Tafel fehlen die 2 oberen) des Textes (zuletzt: ѿ начетькь всакого троуда ихь Vers 36) den übrigen Raum der Kolumne ein, mit der nicht auf der Tafel sichtbaren Unterschrift: ※ гнѣвь бжї, вьꙁїде, на єгїпть, ꙇ҆ оуби прьвѣнце єгїптьскїє (Tafel XXXIV, Bild 79); endlich unmittelbar darauf auf Fol. 137[b] den größeren Teil der ganzen Kolumne einnehmend (es folgen noch 5 Zeilen des Textes, die auf der Tafel fehlen) steht ein Bild mit der (auf der Reproduktion ausgebliebenen) Überschrift: ※ прове моисї ро́дь ѥврєискї скроꙁѣ чрьмною море. Vgl. Tafel XXXV, Bild 80. Im Belgrader Kodex ganz in derselben Weise mit gleichlautenden Inschriften, nur keine Eintragungen von Worten in die Bilder.

Ps. CV auf Fol. 138[a], in der 13. und 2 folgenden Zeilen in Gold der Titel, der Text reicht bis Fol. 142[a], Zeile 15 inkl. Zum Texte dieses Psalmes gehören vier Bilder: das erste auf Fol. 139[a], nach 9 Zeilen des Textes, den übrigen Raum bis auf eine, letzte Zeile,

einnehmend, ohne Unterschrift, im Bilde selbst kann man nur ꙁемлꙗ п . . . . lesen (der vorausgehende Psalmentext lautet: Ꙇ покры на|сьньмнщн авнрѡна Vers 17), vgl. Tafel XXXV, Bild 81, wo sowohl die oberen 9 Zeilen als auch die unterste Zeile fehlen; das zweite Bild auf Fol. 139[b] nach einer Zeile des Textes (Пламень попали грѣш|нникы Vers 18), umfaßt den übrigen Raum der Kolumne mit nachfolgenden 4 Zeilen (davon ist auf der Tafel die letzte weggelassen), ober der Kolumne liest man die auf der Tafel sichtbare Überschrift: ※ пламень пали (Belgrader Psalter попалы) грѣшнкн во хорнвѣ. Auch im Bild sind einige Inschriften deutlich sichtbar; гора хорнва, грѣшннцн, vgl. Tafel XXXV, Bild 82; das dritte Bild nimmt die ganze Seite Fol. 140[a] ein, mit folgender nicht aufgenommenen Inschrift ober der Kolumne: ※ постнв се монсн на горѣ, м҃, днн, н, м҃, нощн, прнеть скрї|жалї ꙁакона бжїа und unterhalb der Kolumne (fehlt ebenfalls auf der Tafel): ※ где мещоу. еврее ꙁлато вь ѡгнь (Tafel XXXVI, Bild 83, im Bild sieht man zweimal прк҃ь мѡѵсн); das vierte Bild umfaßt das ganze Fol. 141[a] (nach einer Zeile des Textes: н оугодн н прѣста сѣчь Vers 30, die auf der Tafel wegfallen mußte), mit folgender Inschrift ober der Kolumne, die auf der Tafel fehlt: ※ н ꙁа прѣлюбодѣнство, еже сьтворнше жндове сь женамн | моавнтьскї, посѣкоше моавїтѣне ісꙋсꙋ навїнꙋ вонске, т҃. Unterhalb der Kolumne liest man die ebenfalls auf der Tafel unsichtbare Inschrift: ※ н внде фїнеесь врать, іꙋ навнноу, веꙁаконоующее | н проноуꙁн копнемь, н прѣста сѣчь. Vgl. Tafel XXXVI, Bild 84. Im Belgrader Text alles ebenso, mit gleichlautenden Inschriften. Die auf dem letzten Bild (Nr. 84) im inneren desselben befindliche Inschrift steht im Belgrader Text rechts am Rande: гра моавн|тскн. Doch das Münchener Bild enthält noch: фїнеесь.

Ps. CVI auf Fol. 142[a] mit der Goldzeile 16 beginnend, reicht bis Fol. 144[a], Zeile 17 inkl. — kein Bild.

Ps. CVII auf Fol. 144[a] mit 2 goldroten Zeilen (18—19) beginnend, endigt auf Fol. 145[a], mit 6 Zeilen — ohne Bild.

Ps. CVIII auf Fol. 145[a] mit der 7. Goldzeile den Titel wiedergebend, geht bis Fol. 146[b], Zeile 12 inkl. — ohne Bild.

Ganz so ohne Bilder alle drei Psalmen (106—108) im Belgrader Kodex.

Ps. CIX auf Fol. 146[b] enthält in der 13. roten (mit abgewetztem Gold) Zeile den Titel, der Text reicht bis Fol. 147[a], Zeile 14 inkl. Gleich nach der roten Überschrift des Psalmes steht auf Fol. 146[b] ein kleines nicht die volle Breite der Kolumne umfassendes Bild, zu welchem man sowohl oben auf der Kolumne eine auf der Tafel nicht aufgenommene Überschrift hat: ※ сїе прорчьство дво еже рече. рече гь гвн моемоу сѣдї ѡ деснꙋю мене, als auch unterhalb desselben folgende Unterschrift: ※ ѡ комь се рече, ѡцѣ н снѣ н стомь дсѣ. Vgl. Tafel XXXVII, Bild 85, wo man sich vor dem Bild noch 13 Zeilen Textes hinzudenken muß. Im Belgrader Kodex ebenso. Auf dem Nimbus der beiden Figuren (Gott Vater und Gott Sohn) sieht man hier auf goldenem Grund in Rot Ο ωΝ. Vgl. die Reproduktion der Belgrader Zeichnung in der Abhandlung, S. 57, Abb. 26.

Ps. CX auf Fol. 147[a] mit der goldroten 15. Zeile beginnend, reicht bis Fol. 147[b], Zeile 17 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXI auf Fol. 147[b] mit der rotgoldenen 18. Zeile beginnend, erstreckt sich bis Fol. 148[b], Zeile 6 inkl. Der Psalm hat auf Fol. 148[a] nach der 9. Zeile des Textes ein

nicht die volle Breite der Kolumne umfassendes Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ оуськновеніє, стго, іωанна пртче (auch im Bilde: сты іω), vgl. Tafel XXXVII, Bild 86 (wo man sich 9 Zeilen des Textes oberhalb und 12 kurze Zeilen seitwärts hinzu denken muß). Im Belgrader Kodex ist das Bild viel deutlicher als in dem arg zugerichteten Münchener Psalter, vgl. die Reproduktion desselben in der Abhandlung, S. 57, Abb. 27.

Ps. CXII auf Fol. 148[b] mit den goldroten Zeilen 7—8 beginnend, endigt auf Fol. 149[a] in der 1. Zeile — kein Bild.

Ps. CXIII auf Fol. 149[a] mit der 2. roten (das Gold ist abgewetzt) Zeile beginnend, reicht bis Fol. 150[b], 2 Zeilen. In dem Psalm steht Fol. 149[a] nach 7 Zeilen des Textes ein Bild ohne Unterschrift außerhalb der Kolumne, dafür liest man im Bilde: кршеніє хво. Vgl. Tafel XXXVII, Bild 87. Im Belgrader Psalter stehen die Worte кршеніє хво unter dem Bild, in diesem selbst ober dem Kopfe des Heilands nicht Ο ωΝ, wie auf dem Münchener Bild, sondern ΙС ХС und ober dem Kopfe des Täufers ΙΩ. Vgl. S. 58, Abb. 28.

Ps. CXIV auf Fol. 150[b] mit 3—4 goldroten Zeilen beginnend, endigt auf derselben Seite mit der letzten 21. Zeile — kein Bild.

Ps. CXV auf Fol. 151[a] mit den oberen 2 goldroten Zeilen beginnend, endigt auf derselben Seite in der Zeile 18 inkl. — kein Bild.

Ps. CXVI auf Fol. 151[a] mit der goldroten Zeile 19 beginnend, schließt auf Fol. 151[b] oben mit der 2. Zeile — kein Bild.

Ps. CXVII auf Fol. 151[b] mit den goldroten Zeilen 3—4 beginnend, endet auf Fol. 152[b] in der Zeile 17 — ohne Bild.

Auch im Belgrader Kodex sind die Psalmen 114—117 ohne Bilder.

Ps. CXVIII auf Fol. 152[b] mit den untersten 4 rotgoldenen Zeilen beginnend, setzt sich durch 9 Blätter fort und endigt auf Fol. 162[b] in der 2. Zeile. Der Psalm enthält 3 Bilder. Das erste auf Fol. 153[a] nach 4 Zeilen des Textes, hat eine nicht aufgenommene Überschrift: ※ сьмрь, блага, праведникоу und eine ebensowenig auf der Tafel sichtbare Unterschrift: ※ сьмрь люта, и напрасна грѣшникоу (bezieht sich das eine auf den oberen, das andere auf den unteren Teil der Darstellung, im oberen Teil steht ober dem Leichnam правенікь, außerdem noch дв пр. und пр. м. Vgl. Tafel XXXVIII, Bild 88). Das zweite Bild steht auf Fol. 157[a], nicht die volle Hälfte des oberen Raumes umfassend (zum Bild auf der Tafel muß man sich 10 Zeilen links daneben und 11 volle Zeilen unterhalb hinzudenken), mit der (in der Reproduktion fehlenden) Überschrift ※ хь зижеть адама, bezieht sich auf die Worte des Textes: Роуцѣ твои сьтворисѣ ме и сьздаста ме etc. (Vers 73). Vgl. Tafel XXXVIII, Bild 89. Das dritte Bild auf Fol. 160[a], die untere Hälfte des Raumes einnehmend, bezieht sich auf den Text: Призри на ме и помилоуи ме по соу любещи име твое etc. (Vers 132). Das Bild hat Inschriften: мр ѳоу, раи, адам (vgl. Tafel XXXVIII, Bild 90, wo 8 Zeilen oberhalb und 13 Zeilen links daneben aus Raumersparnis wegbleiben mußten) und folgende in der Reproduktion fehlende Unterschrift: ※ прьворожень изь оца прѣже вѣкь, прьворожень из двы | маиць, адамоу роукоу простьрь авиь се. Im Belgrader Text in voller Übereinstimmung, nur fehlen in den Bildern die Inschriften bis auf ΙС ХС und Ο ωΝ im Bild 89 um den Kopf des Heilandes.

Ps. CXIX auf Fol. 162[b] in der 2. und beiden nachfolgenden goldroten Zeilen die Überschrift enthaltend, endigt auf derselben Seite in der Zeile 18 inkl. — kein Bild.

Ps. CXX auf Fol. 162[b] in der 19. goldroten Zeile beginnend, geht bis Fol. 163[a], Zeile 11 inkl. — kein Bild.

Ps. CXXI auf Fol. 163[a] mit der 12. rotgoldenen Zeile beginnend, schließt ab Fol. 163[b] mit Zeile 9 — kein Bild.

Ps. CXXII auf Fol. 163[b] mit Zeile 10—11 goldrot beginnend, geht bis Fol. 164[a], Zeile 1 — kein Bild.

Ps. CXXIII auf Fol. 164[a] mit der goldroten 2. Zeile beginnend, endigt auf derselben Seite mit der Zeile 17 — ohne Bild.

Ps. CXXIV auf Fol. 164[a] mit den 2 Zeilen in Goldrot (17 und 18) beginnend, geht bis Fol. 164[b], Zeile 8 inkl. — kein Bild.

Ps. CXXV auf Fol. 164[b] mit den 2 rotgoldenen Zeilen (9—10) beginnend, geht bis Fol. 165[a], Zeile 3 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXXVI auf Fol. 165[a] beginnend mit den beiden goldroten Zeilen (3—4), reicht bis zur Zeile 17 derselben Seite inkl. — ohne Bild.

Ps. CXXVII auf Fol. 165[a] mit der goldroten 18. Zeile beginnend, geht bis Fol. 165[b], Zeile 9 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXXVIII auf Fol. 165[b], Zeile 9, mit goldroten Worten пѣ҇, сте҇. ҏ҇кн anhebend, geht auf Fol. 166[a], Zeile 5 inkl., zu Ende — kein Bild.

Ps. CXXIX auf Fol. 166[a] mit einer goldroten Zeile (5.) beginnend, schließt ab auf derselben Seite mit der Zeile 20 — ohne Bild.

Ps. CXXX auf Fol. 166[a] mit den letzten 2 Zeilen beginnend, schließt auf der nächsten Seite, Fol. 166[b], in der 8 Zeile — ohne Bild.

Auch im Belgrader Psalter sind die Psalmen 119—130 ohne Bilder.

Ps. CXXXI auf Fol. 166[b] in der 8. goldroten Zeile beginnend, geht bis Fol. 168[a] 3 Zeile. Dieser Psalter hat auf 167[a] nach der 4 Zeile (nach Worten: Ты̑ ки҆вотѐ ст҇ынѣ̑ твоѥ̑, Vers 8, auf der Tafel fehlen die obersten 2 Zeilen des Textes) ein Bild mit der auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: ※ ҏо́жьство прѣ҇стыѥ̑ бц҇е. Vgl. Tafel XXXIX, Bild 91, wo man um das Kind МР ѲΥ lesen kann. Im Belgrader Text sonst alles ebenso, nur ohne Inschrift im Bild.

Ps. CXXXII auf Fol. 168[a] mit 2 goldroten Zeilen (3 und 4) beginnend, geht mit der Zeile 13 ibid. zu Ende — kein Bild.

Ps. CXXXIII auf Fol. 168[a] mit 2 rotgoldenen Zeilen (13—14) beginnend, geht zu Ende auf derselben Seite mit der letzten (21.) Zeile — ohne Bild.

Ps. CXXXIV auf Fol. 168[b] mit der obersten goldroten Zeile beginnend, reicht bis Fol. 169[b], Zeile 16 inkl. Der Psalm hat nach 5 Zeilen des Textes (den Titel mitgerechnet) Fol. 168[b] ein Bild mit der bei uns fehlenden Unterschrift: ※ хвалеть г҇а, вь храмѣ г҇нн. Auch im Bild liest man links vom Heiland попове, an dem Kopfe des Heilands in Gold IC XC, im Nimbus Ο ωΝ, rechts vom Heiland: пѣвцн und oben хра҇ г҇нь. Vgl. Tafel XXXIX, Bild 92, wo das Bild um die oberste goldrote Zeile gekürzt ist. Im Belgrader Psalter stehen die Inschriften, die im Münchener im Bild untergebracht sind, außerhalb des Rahmens, und zwar oben хра҇ г҇нь, links seitwärts по́повѣ, rechts seitwärts пев'цн.

Ps. CXXXV auf Fol. 169[b] mit der 17. goldroten Zeile beginnend, geht bis Fol. 170[b], Zeile 4 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXXXVI auf Fol. 170ᵇ mit Zeilen 5—6 in Goldrot beginnend, geht bis Fol. 171ᵃ, Zeile 20 inkl. Der Psalm hat nach 2 Zeilen seines Textes (im ganzen nach der 8. Zeile) ein Bild mit der auf der Reproduktion sichtbaren Unterschrift: ※ плачь єрамлаіань на рѣцѣ, вавїлон'стѣи, єга плѣнкнї быше. Außerhalb des Bildes an den linken Rahmen angelehnt steht die sichtbare Inschrift: градь | вавн|лонь — und auf der Darstellung des Flußlaufes: рѣка | вавї|лонь|ска. Vgl. Tafel XL, Bild 93. Ganz so im Belgrader Kodex, nur die Inschrift im Bilde fehlt hier.

Ps. CXXXVII auf Fol. 171ᵃ in den untersten 2 Zeilen und Fol. 171ᵇ in der 1. obersten Zeile steht in goldroter Schrift der Titel, dann folgt der Text bis Fol. 172ᵃ, 2 Zeilen — ohne Bild.

Ps. CXXXVIII auf Fol. 172ᵃ, in den Zeilen 3—5 mit goldroter Schrift steht der Titel, folgt der Text bis Fol. 173ᵃ, Zeile 15 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXXXIX auf Fol. 173ᵃ mit den 2 Zeilen (16—17) beginnt der Titel, der Text selbst reicht bis Fol. 174ᵃ, Zeile 6 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXL auf Fol. 174ᵃ mit den 2 rotgoldenen Zeilen (7—8) beginnend, geht bis Fol. 174ᵇ, Zeile 16 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXLI auf Fol. 174ᵇ mit der 17.—19. goldroten Zeile beginnend, reicht bis zu Ende des Fol. 175ᵃ — ohne Bild.

Zu den Psalmen 137—141 sind auch im Belgrader Kodex keine Bilder.

Ps. CXLII auf Fol. 175ᵇ mit oberen 3 Zeilen in goldrot beginnend, geht bis Fol. 176ᵇ, Zeile 7 inkl. Der Psalm hat nach 3 Zeilen des Textes (oder den Titel mitgerechnet nach der 6. Zeile) auf Fol. 175ᵇ ein Bild mit der bei uns nicht aufgenommenen Unterschrift: ※ аггль гнь сьхранн два, єга тѣраше н снь єго авесалѡ. — Auch im Bilde sind zwei Inschriften: аггль гнь und дв, vgl. Tafel XL, Bild 94, wo noch 3 Zeilen von oben hinzuzudenken sind. Ganz so auch im Belgrader Psalter.

Ps. CXLIII auf Fol. 176ᵇ, Zeile 8—10 in goldrot die Überschrift, folgt der Text des Psalmes bis Fol. 177ᵇ, Zeile 10 inkl. — kein Bild.

Ps. CXLIV auf Fol. 177ᵇ, Zeile 11—12 in goldrot enthält den Titel, der Text des Psalmes geht auf Fol. 178ᵇ bis Zeile 18 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXLV auf Fol. 178ᵇ, die 3 untersten Zeilen in Goldrot enthalten den Titel, der Text beginnt auf Fol. 179ᵃ und geht bis 179ᵇ, Zeile 5 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXLVI auf Fol. 179ᵇ mit den 2 goldroten Zeilen (6 und 7) des Titels beginnend, geht bis Fol. 180ᵃ, Zeile 10 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXLVII auf Fol. 180ᵃ mit den 2 goldroten Zeilen (11 und 12) anfangend, geht der Text bis Fol. 180ᵇ, Zeile 8 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXLVIII auf Fol. 180ᵇ mit den Zeilen 9—11 in Rotgold beginnend, geht über Fol. 181ᵃ/ᵇ und 182ᵃ auf Fol. 182ᵇ 4 Zeilen. Der Psalm enthält vier Bilder: auf Fol. 181ᵃ den ganzen Raum der Kolumne einnehmend bis auf 2 Zeilen, die unten für den Text übrig bleiben, steht das erste Bild mit der bei uns fehlenden Unterschrift: ※ ·ȥ· нбсь (das Bild folgt nach den Worten des Psalmes: ть повелѣ н сьȥдаше сє Vers 5), Tafel XLI, Bild 95. Auf Fol. 181ᵇ streckt sich über die ganze Kolumne aus, doch nicht in voller Breite derselben, sondern für den Text engen Raum übrig lassend, das zweite Bild mit der auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: ȥвѣрїє н вси скотн. Im Bilde selbst kommen verschiedene Inschriften

vor, vgl. Tafel XLI, Bild 96: ꙁемлꙗ, безꙑ, ꙁмїеве, ѡгнь, градь, снѣгь, го҃ть, горн, хльмн, дрѣва плѡ́носна. Auf Fol. 182[a] folgt nach 2 Zeilen des Textes (die letzten Worte: кнеꙁн н҆ вьсе соудние ꙁемльскыѥ Vers 11, auf der Tafel fehlt die oberste Zeile) ein drittes kleines Bild ohne Erklärung, nur im Bild liest man соу|дї|е, dann к|н|е|ꙁї, dann людїе und zuletzt цр҃ї|е. Tafel XLII, Bild 97. Nach weiteren 3 Zeilen (die letzten Worte: ꙗко вьꙁнесе се н҆ме того ѥдиного Vers 13) folgt ein anderes, im ganzen viertes, den übrigen Raum der Kolumne ausfüllendes Bild, ebenfalls ohne Erklärung, nur im Bilde selbst liest man: юноте, старці, двн, юноше. Vgl. Tafel XLII, Bild 97, 98. Im Belgrader Kodex alles so, doch ohne Eintragungen in die Bilder. Dafür liest man unter dem Bilde 97 die Unterschrift: цр҃їе ꙁемльсцн und ober dem Bilde 98: ю́ноше н҆ двы. Diese beiden Bilder sind im Belgrader Psalter so voneinander getrennt, daß Bild 97 auf Fol. 229[b] und Bild 98 auf Fol. 230[a] steht.

Ps. CXLIX auf Fol. 182[b] mit den rotgoldenen Zeilen 5—6 beginnend, geht der Text des Psalmes auf Fol. 183[b] unten zu Ende. In dem Psalm sind drei Bilder enthalten: das erste auf Fol. 182[b] nach den 4 Zeilen des Textes (im ganzen nach der 10. Zeile) reicht bis ans Ende der Kolumne mit der auch auf der Tafel sichtbaren Unterschrift: ※ хвале́ть г҃а вь цркви, прп҃обнн, н҆ вьсь сьборь нср҃лѥвь. Im Bilde selbst liest man црь ковь. Vgl. Tafel XLII, Bild 99, wo noch 4 oberen Zeilen des Textes fehlen. Das zweite Bild auf Fol. 183[a] nach 8 Zeilen des Textes, wovon die obersten drei auf der Tafel nicht aufgenommen sind (unmittelbar vor dem Bilde: н҆ мьчи ѡбоюдоу ѡстрн вь роукахь н҆ Vers 6), den übrigen Teil der Kolumne einnehmend, ohne Erklärung. Taf. XLIII, Bild 100. Das dritte Bild auf Fol. 183[b] zwischen 4 Zeilen von oben, 2 Zeilen von unten, in der Mitte stehend, mit folgender Unterschrift, die auf der Tafel fehlt: ※ вежоуть цр҃е, по ногоу. н сла́внние н҆ по роукоу. Vgl. Tafel XLIII, Bild 101, wo die oberste Zeile des Textes ausgelassen werden mußte. Im Belgrader Kodex alles dem Münchener genau entsprechend.

Ps. CL auf Fol. 184[a] mit dem roten (keine Spur von Gold) einzeiligen Titel beginnend, geht auf Fol. 185[a] unten zu Ende. Der Psalm hat vier Bilder: das erste, nach den 3 Zeilen des Textes auf Fol. 184[a], reicht bis gegen das Ende der Kolumne, mit abschließenden 2 Zeilen. Eine Überschrift oder Unterschrift fehlt, doch am rechten Rand liest man (auf der Tafel übergangen): лїкь мл҃ць und etwas weiter unten лїкь ннкь. Tafel XLIV, Bild 102. Auf Fol. 184[b] stehen nach 2 Zeilen des Textes das zweite und durch 1 Zeile des Textes getrennt davon das dritte Bild — beide ohne erklärenden Text. Vor dem ersten Bild stehen unmittelbar vorausgehend die Worte des Psalmes: хвалнте ѥго вь гла́сѣ троубнѣмь | хвалнте ѥ҃ вь ѱлтнрн н҆ вь гоуслехь (Vers 3) und zwischen dem ersten und zweiten Bild dieser Seite steht folgender Ausspruch: хвалнте ѥго вь тнмпанѣ н лнцѣ (Vers 4). Vgl. Tafel XLIV, Bild 103/4 und die Belgrader Reproduktion auf S. 66, Abb. 29. Das dritte Bild steht am Schluß des Psalmes auf Fol. 185[a], nach 5 Zeilen des vorausgehenden Textes, wovon die obersten drei auf der Tafel fehlen, mit folgender in der Reproduktion ausgebliebenen Unterschrift: ※ всако дїханїе хва́лнть г҃а. Im Bild liest man außer IC XC noch links свѣ, rechts нощ. Vgl. Tafel XLV, Bild 105 und das farbige Titelblatt (nach der Wirklichkeit fehlen oben 3 Zeilen des Textes). Im Belgrader Kodex ganz ebenso, das Bild ist auf der Tafel XLV zu sehen. Fol. 233[a].

Auf Fol. 185[b] folgt der überzählige Psalm, die ganze Seite einnehmend, die oberen 3 goldroten Zeilen enthalten den Titel. Das dazu gehörende Bild folgt auf Fol. 186[a], die ganze Kolumne umfassend, ohne jeden erklärenden Zusatz, doch im Bilde selbst liest man: дв҃дь пасе ѡвце, dann дв҃ь біе голїаѳа | пращомь; unterhalb des Flusses links: дв҃ь оубї голїаѳа | ѡтемь | мьчь | ег҃; rechts: дв҃ь оубн | льва | н мевѣда. Tafel XLVI, Bild 106. Im Belgrader Psalter alles ebenso, nur sind die Inschriften des letzten Bildes im Belgrader Kodex am Rande eingetragen. Das Bild ist hier nicht so groß, es umfaßt bloß die untere Hälfte der Seite. Hiermit endigt der Text der Psalmen.

IV.

Die Überschriften einzelner Psalmen des Münchener Psalters.

Bevor wir die Inhaltsübersicht des Münchener Psalters fortsetzen, will ich den Titeln einzelner Psalmen, wie sie in diesem Kodex begegnen, einige Worte widmen. Diese sind, wie bereits erwähnt, durchwegs mit Gold geschrieben, d. h. das Gold liegt auf rotem Grund, welcher dort, wo die Goldschicht mehr oder weniger abgewetzt ist, stark durchschimmert. Der Inhalt dieser Titel ist ungleich. Einige Male bietet der Titel im Münchener Psalter nur die wörtliche Übersetzung des gewöhnlichen griechischen Textes (nach Swete). Das ist der Fall, z. B. beim Psalm 7, 10, 12, 16, 17, 51, 55, 59, 65, 72, 75, 76, 77, 83, 106, 121, 128, 129. Bei weitem häufiger sind im Münchener Psalter Zusätze, die schon symbolische Deutung einzelner Psalmen auf Christus und das neue Testament enthalten, und als Ὑποθέσεις τοῦ ἁγίου Εὐσεβίου εἰς τοὺς ψαλμούς bekannt sind. Daraus muß man nicht notwendig den Schluß ziehen, daß diese Titel in einer gewissen Beziehung zu dem Psalmenkommentar des Eusebius stehen. Es kommen vielmehr auch solche Titel vor, wo der Wortlaut des Eusebius gänzlich feht, dafür aber deutlicher Zusammenhang mit dem griechischen und slawischen Text des kommentierten Psalters in pog. bon sichtbar ist. Doch muß ich gleich hinzufügen, daß diese kombinierten Titel mit den in den kommentierten Psaltern enthaltenen Erläuterungen zu einzelnen Titeln zumeist nicht übereinstimmen. Amphilochius führt dann und wann solche erweiterte Titel aus griechischen Psaltern des 10.—11. Jahrhunderts an. Einige Male fand ich zwischen den Titeln des Münchener Psalters und jenen des Cetinjer gedruckten Psalters volle Übereinstimmung, z. B. Titel zu Psalm VIII lautet in mon.: вь коньць ѡ точнлѣхь ѱало дв҃ь · н҃ · пррчьство прнзванна езыкь, ganz so auch im Cetinjer Psalter (die letzten Worte nach Eusebius). Titel IX: сла. ка · в҃ · вь коньць ѡ таннннхь сноу. ѱало дв҃ь ѳ҃. сьмрь хв҃а н выскрнне н цртва прнетне, врагом же всѣмь ннзложенне — in voller Übereinstimmung mit Cetinjer. Die zweite Hälfte nach Eusebius. Tit. XI: сла. вь коньць о ѡсмомь ѱаломь дв҃ь · аі҃ · побѣднаа пѣ нже по бз҃ѣ подвнзающаго се оукорнзна лоукавнхь н пррчьство хв҃а прншьствна — so mon. und cet. (hier sind zwei ὑποθέσεις des Eusebius für X und XI vereinigt). Tit. XIII: вь коньць ѱаломь дв҃ь · гі҃ · оукорнзна лоукавы н пррчьство хв҃а прншьствїа — gleichlautend in mon. und cet. (der zweite Teil aus Eusebius). Titel XIV: сла. вь коньць ѱалмь дв҃ь · ді҃ · нже по бз҃ѣ сьвршенаго оустамененїе — so mon. und cet. (die letzten Worte aus Eusebius). Tit. XV: ѡ стльпнѣмь пнсанн ѱалмь дв҃ь · еі҃ · цркве нзбранне н хв҃о выскрнне, im zweiten Teil ganz gleich mon. und cet., aus Eusebius. Tit. XXXI: ѱалмь дв҃ь

лл. прорчьство иже хтом спсти се хотещїим stimmt zum Text des altserb. Psalters von Mileševa 1544 (nach Amphilochius), der zweite Teil aus Eusebius. Tit. XLV: вь коньць сновь корейвь ѡ танин ѱалѡ · ме · апостѡль проповѣдь, stimmt zu cet. und anderen alten serb. Ausgaben (nach Amphilochius), die letzten zwei Worte aus Eusebius. Tit. LII: вь коньць ѡ малеѳѣ разоумь двь · нв · (малеѳь лнковаль сказаєт се). спенїа іавленїе и безбожїа измѣненнє — stimmt im ganzen mit cet. überein. Amphilochius führt aus den griechischen Texten an: σωτήριος ἐπιφανία καὶ ἀθεότητος ἀπαλλαγή, ohne zu erwähnen den Namen des Eusebius. Die eingeklammerten Worte sind im Kommentar, vertreten durch pog. bon., zu finden. Tit. LXIV: сла. ка. ѳ. ѱамь давидовь · зд · пѣсны їеремнє їезекїю и людемь прѣсельшнм се. и єга хотѣхоу изыти. призванне єзыкь и апль свѣдѣтельство — beinahe wörtlich so in cet. und anderen altserb. Psaltern (nach Amphilochius, der auch den entsprechenden griech. Text gibt), nur die letzten zwei Worte fehlen in dem serb. und griech. Texte. Dieser schließt bei Amphilochius nach einer griech. Handschrift des 10. Jahrhunderts mit κλῆσις ἐθνῶν, so liest man auch bei Eusebius hier, aber beim nächsten Psalm steht noch καὶ ἀποστόλων μαρτυρία. Mit den Schlußworten stimmt überein Tit. LXVI. Tit. LXXI: вь коньць ѱаломь двь вь соломона · оа · соломон же сказаєт се мир еже є хь — dazu stimmt der russ. Text bei Amphilochius, die letzten Worte enthält der kommentierte Text in pog. bon., also hier nichts aus Eusebius. Tit. LXXXIX: сла. мтва мѡѵсеѡва чавка бжїа · пѳ · їоудеиско ѿложенне, ganz so auch cet. Die letzten zwei Worte aus Eusebius: Ἰουδαίων ἀποβολή. Tit. CIII: сла. ѱамь двь ѡ мирскѡ сьставленїи, рг. — ganz so auch cet. (Ὑπὲρ τῆς τοῦ κόσμου συστάσεως), ohne Zusatz aus Eusebius. Der Münchener Psalter geht in den Titeln über die bisher erwähnten Parallelen und Übereinstimmungen vielfach dadurch hinaus, daß er Zusätze enthält, die in der Regel aus Eusebius entlehnt sind. Das wollen wir im Einzelnen durchgehen.

Tit. II: ѱ. д. ненаписань ѿ евреи прорчьство ѡ хвѣ цркви и призванне єзыкь. в. — Amphilochius führt nur aus einem serb. Psalter des Jahres 1561 einen etwas ähnlichen Titel an (Eusebius nur: Προφητεία περὶ χριστοῦ καὶ κλ. ἐθν.).

Tit. III: ѱ. д. г. єга оубѣже ѿ лица авесалома сна своєго, и прорчьство хотещїи быти благь двдви — erinnert im letzten Teil etwas an den Kommentar in pog. bon. (тоу прорчьство принесить на ха іако хотаща вьздвигнѫти адама), doch stimmt das ganze genauer zu Eusebius.

Tit. IV: сла. вь коньць пѣнїа ѱ. д. д. прорчьство двдво ѡ нихже пострада (Eusebius).

Tit. V: вь коньць ѡ наслѣдїи ѱаломь двдвь · е · ѿ лица цркві молитва — in dem Kommentar bon. liest man: о цркви слово. Hier nach Eusebius.

Tit. VI: вь коньць ѱаломь двдвь · ѕ · оученне исповѣданиа (nach Eusebius, so auch Tit. XXIV, XXXVII).

Tit. XVIII: сла. вь коньць ѱалмь двдвь · ин · бгословне сь оученнємь ѡбычьнымь (Eusebius).

Tit. XIX: вь коньць ѱалмь двь · ѳі · млтва сьпоспѣвающихь праведномоу (Eusebius, doch anders: τῶν συμπραττόντων τῷ Δ. δικαίων).

Tit. XX: вь коньць ѱалмь двь · к · мленне сьпоспѣвающїи праведномоу (Eusebius).

Tit. XXI: сла. вь коньць ѡ застоуплєнии ютрьнимь. ѱамь двь · ка · прорчьство хвѣхь стрты и єзыкь призванне (nach Eusebius).

Tit. XXII: вь кон҄ць ѱал҄мь дв҃ь кв оучениѥ новнхь людїн вьведенїа. Der Text erinnert an die Auslegung in bon.: новыхъ люден въхожденне кр҃щенїемъ, bei Eusebius: Διδασκαλία καὶ νέου λαοῦ εἰσαγωγή.

Tit. XXIII: вь кон҄ць ѱалмь дв҃ь ·кг҃· єдинїенїє ѿ соуботь. пр҃рчьство призванна єзыкь и сьврьшенниѥ сп҃саѥмыхь (nach Eusebius der zweite Teil).

Tit. XXV: ѱалмь дв҃ь ·ке҃· полоучениѥ єже по бз҃ѣ прѣдьспѣвающомоу (Eusebius).

Tit. XXVI: ѱалмь дв҃ь прѣже помазанна єго бл҃годаренїє и прошенїє бл҃гы ·кѕ҃· (Eusebius).

Tit. XXVII: сл҃а ѱаломь давидовь ·кз҃· поучениѥ сь пр҃рчьствїи (Eusebius, doch dort steht δέησις, also прошение).

Tit. XXVIII: ѱаломь дв҃ь ·кн҃· исходоу ѿ скинии пр҃рчств . . ., einige Worte unleserlich — ähnlich in alten serb. Texten, nicht aus Eusebius.

Tit. XXIX: ѱалмь пѣсныи ѡбновлѥнїа домоу давидова, благодарениѥ сь исповѣданиѥмь ·кѳ҃·, das übrige stimmt mit alten serb. Texten (bei Amphilochius), der Schluß nach Eusebius.

Tit. XXX: сл҃а. вь кон҄ць ѱаломь дв҃ь о истѫплениї ·л҃· исповѣданїє сь мл҃бою (das letzte aus Eusebius).

Tit. XXXII: сл҃а ка҃ є ѱалмь дв҃ь лв҃ оубѣжениѥ пѣсни сь бл҃гословїѥ (Eusebius).

Tit. XXXIII: ѱаломь дв҃ь єгда измѣни лице своѥ прѣдь авимелехѡ и ѿпоустии єго и изыде. лг҃. оучениѥ благодаренна — hier stimmt das übrige zu dem gewöhnlichen Titel, die letzten Worte aus Eusebius.

Tit. XXXIV: сл҃а ѱлмь дв҃ь ·лд҃· мл҃тва праведнаго и самого хр҃та, vgl. Tit. LXIX, wo bei Eusebius so steht, hier etwas anders: καὶ προφητεία περὶ χριστοῦ.

Tit. XXXV: вь кон҄ць ѡт . . . а гл҃м двда ѱал҄м҄ ·ле҃· ѡбличениѥ нечьстивыихь сь бл҃гословиѥмь (letzteres aus Eusebius).

Tit. XXXVI: сл҃а ѱаломь давыдовь ·лѕ҃· оучениѥ бл҃гочьстиваго житиа (Eusebius).

Tit. XXXVII: сл҃а ка҃ ·ѕ҃· ѱалѡ дв҃ь ·лз҃· вьспоминаниѥ ѡ соуботѣ. сьь ѱаломь пр҃рчьство ѡ ·хѣ҃· оучениѥ исповѣданиа (nur die letzten zwei Worte aus Eusebius). Vgl. Tit. VI.

Tit. XXXVIII: вь коньць ѱаломь дв҃ь ·лн҃· ѡ идїѳоумѣ. идиѳоум҄ бо прѣльсть сказаѥт҄ се. Die letzten Worte sind in der Auslegung pog. bon. enthalten, nichts aus Eusebius.

Tit. XXXIX: вь кон҄ць ѱалмь дв҃ь ·лѳ҃· бл҃годаренїє ѥже по бз҃ѣ сп҃сьшаго се и пам҃е црк҃ве (Eusebius).

Tit. XL: сл҃а. вь кон҄ць ѱаломь дв҃ь ·м҃· пр҃рчьство ѡ хѣ҃ и ѡ прѣданїи всегда пр҃рк о кон҄чинѣ пропїсаш — die letzten Worte erinnern an die Erklärung in pog. bon. всегда пророкъ ѡ кон҄чинѣ прорицааше, das frühere aus Eusebius.

Tit. XLI: вь кон҄ць ѱаломь дв҃ь ·ма҃· разоумь сн҃овь кореѡвьь. кореѥ голна сказаѥт҄ се (das Wort голиѥ ist Übersetzung des griechischen φαλάκρωμα, man liest nämlich in der Auslegung pog. bon. коре фалакрома сказает҄ са, vgl. Ps. XLVII, wo голина in pog. und bon. steht). Nichts aus Eusebius.

Tit. XLII: ѱаломь дв҃ь ·мв҃· неиспнсань ѿ єврєї. ѡ тѣх҄же. пр҃рчьство гл҃е вь х҃а (in den altserb. Ausgaben ненадписань, aus Eusebius nur ѡ тѣх҄же, das übrige vielleicht Wiederholung aus Tit. XL).

Tit. XLIII: слав въ кон'ць ѱаломь сн҃овьь корешвь · мг҃ · въ разоумь ѡ жидохь слово, ихже красота глав'наиа ѿиеть се сн҃ рѣчь х҃ь. Auch hier sind die letzten Worte aus der Auslegung pog. bon., wo man liest: о жидохъ слово, ихъже красота главьнаиа ѿиатъ са си рѣчь х҃ъ. Nichts aus Eusebius.

Tit. XLIV: ѱаломь · мд҃ · ѡ измѣноующіих' се сн҃овь корревь. въ разоумѣ пѣсинь ѡ възлюбленѣмь. сн҃ове же корешви соуть жидове — das übrige stimmt zu dem üblichen griechischen Titel, der letzte Zusatz findet sich in der Auslegung bei pog. bon.: сн҃ове же корешви жидове. Nichts aus Eusebius.

Tit. XLVII: ѱаломь дв҃ь · мз҃ · пѣсни сн҃овь корреовь въ вторѹю соуботоу. пѣ въ б҃а ѡ ц҃ркви и ѿметниѥ гоненниа — die letzten Worte (von пѣ an) aus Eusebius.

Tit. XLVIII: въ кон'ць сн҃овь корешвь ѱаломь дв҃ь · мн҃ · сїи рѣчь жидомь хотеща бытн срамотна на послѣдькь възвѣстн се. бжтвнаго сѫда оученниѥ. Der Zusammenhang mit dem Kommentar ist offenbar, man liest in pog. bon. си рѣчь жидомъ хотащиа бытн на послѣдъкъ срамота възвѣстн са. Die letzten drei Worte aus Eusebius.

Tit. XLIX: слав. ѱаломь дв҃ь · мѳ҃ · разоумь асафовь. ѡ зборнцн асаф' во сьборнце сказает' се. ѿложенниѥ еже ѡ жрьтвахь мωѷсеωва закона и вьведенниѥ ѡбразоу новаго завѣта. Auch hier ist der Zusammenhang mit dem Kommentar offenkundig, denn in pog. bon. liest man: ѡ съборнцн · асафъ во съборнце сказает са · ѡ ѿриновенни во жидовъстѣ пророчъствоуетъ, dennoch ist die Übereinstimmung, wie man sieht, nicht wörtlich, weil die Worte von ѿложенниѥ an aus Eusebius genommen sind.

Tit. L stimmt sonst mit dem üblichen griechischen Titel überein, nur zum Schluß stehen die Worte оученїе исповѣданїа, vgl. oben Ps. VI (Eusebius).

Tit. LIII: въ пѣснехь разоумь дв҃ь. нг҃. вьнега прїидоше зифѣане и рѣше саѹлоу. не сь ли дв҃дь крнет' се въ нась (bis hierher auch in den gewöhnlichen Texten). правеныхь бл҃годаренние избавльших' се ѿ врагь. млтва иже по бз҃ѣ подвизающааго се (in dem Zusatze sind Worte des Eusebius zu Tit. XXXIII und XXXV vereinigt).

Tit. LIV: разоумь дв҃ь · нд҃ · бл҃годаренние дв҃о и прр҃чьство ѡ цр҃квы езыкьь (Eusebius LVI).

Tit. LVI: въ кон'ць да не растлиши дв҃доу въ стльпописаниѥ вьнега емоу ѿбѣжати ѿ лица саоулова въ пещероу (bis daher auch sonst). бл҃годаренние дв҃о. прр҃чьство призваниа езыкьь, vgl. Tit. LIV (bei Eusebius steht dieser Text hier unter LVI).

Tit. LVII: въ кон'ць ѱаломь дв҃ь · нз҃ · не истли въ тѣлописанїе дв҃двы (so auch sonst). оученїе бж҃їаго правосоуства (Eusebius).

Tit. LVIII: слав. ѱаломь дв҃ь · нн҃ · ѡ не истли дв҃и въ тѣлописанїи,ега посла саѹль и сьхранїи домь его ѹбити (bis hierher auch sonst). призванїе езыкь, июдеи ѿложенниѥ. Dieser letzte Zusatz wiederholt sich auch in Tit. LX (aus Eusebius).

Tit. LXI: слав. въ коньць о идиѳоумѣ ѱалом дв҃ь · ѯа · идиѳоумь во прѣльсть сказает се. оученние цѣлнтел'но. Die Erklärung des Namens 'Ιδιθούμ kehrt in der Auslegung pog. bon. wieder; die letzten zwei Worte aus Eusebius.

Tit. LXII: ѱалмь дв҃ь · ѯв҃ · ега бѣ въ поустыни идоумѣисцѣи. бл҃годаренние иже по бз҃ѣ сьврьшеномоу (letzteres aus Eusebius).

Tit. LXIII: вь кон̾ць ѱа̑лмь д҃вь · з҃г · о̑ коньч̾ныихь таннахь ꙗвн се пр҃ркоу. оучение бл҃гочьстнваго стр҃а̑л̾ца. Die letzten drei Worte aus Eusebius.

Tit. LXVII: слава. вь конць давыдовы пѣсны ѱалмоу · з҃з · молнтва праведнаго кь х҃оу. х҃во вьч҃лвѣчение н ѥз҃нкомь прнзвание. Die letzten Wendungen aus Eusebius LXVII, doch ἱκετηρία τοῦ δικαίου steht in diesem Titel nicht, vgl. XIX, XXXIV, LXIX.

Tit. LXVIII: сл҃а. вь кон̑ць о нзмѣнѧющїнх̾ се давыдѡвь ѱаломь · з҃н · ст҃рты х҃вы н їюден ѿложение. Die letzten Worte vgl. Tit. XXI, LXXXIX (aus Eusebius).

Tit. LXIX: вь конць д҃вь. ѱал҃мь · з҃ѳ · вьспомнпанне вь еже сп҃сн ме г҃н. молба праведн҃аго н самого х҃а, vgl. Tit. XXXIV (das letzte aus Eusebius).

Tit. LXX: слава. к҃а · і · вь конць ѱаломь д҃вь · о҃ · сн҃ѡвь ї̓ѡнададавовь н нже прьвѣе плѣнившнх се. ненапнсань ѿ еврѣн. страсты х҃вы н вьскрьсение. Der größere Teil kommt in den übrigen Texten griechisch und kirchenslawisch vor, nur die letzten Worte aus Eusebius, vgl. Tit. XV.

Tit. LXXIII: ѱа̑ломь разоумь асафовь · о҃г · з҃ѣ пр҃рчьство сказаѥть како сьгрѣшн сьборь ѥврейскы н̾ како вьздвыгоше роукн на г҃а. Der Zusammenhang mit der Auslegung in pog. bon. ist deutlich, man liest dort: сьде пр҃рчьство ськазаѥть како сьгрѣшн сьньмъ жидовьскъ н како вьздвигж ржкы на б҃а. Hier nichts aus Eusebius.

Tit. LXXIV: сл҃а. вь кон̾ць да не растлнши асафовь ѱаломь пѣсньн · о҃д · х҃во бг҃ословїе н̾ вьспоменоутие бжтвн҃аго соуда. Hier nichts aus Eusebius.

Tit. LXXVIII: сл҃а. ѱаломь асафовь · о҃н · пр҃рчьство ꙗже прн антнѡсѣ їоудеѡмь сл҃учьшаꙗ се сь повѣсть вь мак̾кавеѡхь (ganz aus Eusebius).

Tit. LXXIX: вь коньць ѡ нзмѣноующнх̾ се свѣтел̾ство асафатоу ѱа̑ло́мь ѿ ас҃урїю · о҃ѳ · (bis hierher in gewöhnlichen Texten). пр҃рчтво еже ѿ аснрїн ѡ̓бьстоꙗнїн н̑ мл҃ѥнїе ѡ х҃вѣ ꙗвленїн (aus Eusebius).

Tit. LXXX: вь кон̾ць ѡ точнлѣхь ѱаломь асафатоу · п҃ · прнзвание ѩзыкь н оучение прнключьшаꙗ се прѣжннм̾ лю̑м̾ (aus Eusebius der zweite Teil).

Tit. LXXXI: сл҃а. ѱа̑ломь асафоу · п҃а · ѡ̓блнчение кнез̾ їюденскаго ѩзыка (Eusebius).

Tit. LXXXII: пѣ҃нь ѱалма давндоу · п҃в · мл҃ѥние ѡ пострадавшїнхь сьтован̾наꙗ людехь. н̑ пр҃рочьство ѿ концн врагь бж҃нхь (aus Eusebius).

Tit. LXXXIV: вь кон̾ць сн҃овомь кореѡвомь ѱал̾мь · п҃д · пр҃рчьство вь х҃а н нже тѣмь нзбавлен̾ныхь (Eusebius).

Tit. LXXXV: сл҃а к҃а · в҃і · мл҃тва дв҃два п҃е н̑ пр҃рчьство прнзваниꙗ ѥзыкь (Eusebius).

Tit. LXXXVI: zum gewöhnlichen Inhalt noch х҃во вьч҃лвченїе (Eusebius).

Tit. LXXXVII: пѣ҃нь ѱалма сн҃омь кореѡвомь вь кон̾ць ѡ малеѳѳѣ, да ѿвѣщаѥ̑ слово разоума еманоу їсраитѣнинноу · п҃з · х҃воу сьмр҃ь пр҃рчтвоуѥть. Die letzten drei Worte aus Eusebius.

Tit. LXXXVIII: сл҃а. разоума еѳамоу нсраилтѣнинноу п҃н. х҃во ц҃рство ѿ сѣмене давндова (das letzte aus Eusebius).

Tit. XC: zum gewöhnlichen Text noch х҃ва побѣда н всако̑ нже по нѥмь сьврьшаѥмаго̑ und Tit. XCI am Schluß noch ѡ нже по бз҃ѣ покон — beide Zusätze aus Eusebius.

Tit. XCII: вь днь прьвыѥ соуботы ѱаломь двь · ҁв · егда насели се земла хвала двд. (bis hierher auch cet.) пѣнь цртва хва ѡ прьвѡ его пришьстви (Eusebius).

Tit. XCIII: хвала пѣниа двд вь чє соути вь чє сьвѣть бы жідовскы на ха ѱалмь · ҁг · Der Zusammenhang mit dem Kommentar ist sichtbar, pog. und bon. schreiben: въ четврътокъ бо сѫботы съвѣтъ бъıстъ жидовьскъıи на ха. Nichts aus Eusebius.

Tit. XCIV: слва хва пѣни двдоу. ненаписань ѿ еврен · ҁд · призванниѥ іоуден и ѿчаıанниѥ ихь (das letzte aus Eusebius).

Tit. XCV: zum gewöhnlichen Text noch ненадьписань ѿ еврен (so auch in einigen griechischen Texten: ἀνεπίγραφος παρ᾽ Ἑβραίοις) und dann nach Eusebius: призванниѥ езыкь и хво пришьствиѥ.

Tit. XCVI: zuerst das übliche nach dem griechischen übersetzte: ѱаломь двь егда земла ѥго оустамениаше се, mit dem Zusatz ненадьписань ѿ еврен, darauf die Worte des Eusebius.

Tit. XCVII hat die Überschrift des Eusebius, ebenso XCVIII: пѣнь цртва хва, XCIX, C, wo die Übersetzung aus Eusebius lautet: пѣснь иже по бзѣ сьвршаемаго.

Tit. CI enthält die Vereinigung des gewöhnlichen griechischen Textes und des Zusatzes aus Eusebius: слва ка · ді · молитва нищаго егда оунинеть и прѣдь гмь пролѣѥть молбоу своıю. ѱалѡмь ра. ридание ѡ прѣжднихь людіи и пррчьтво новы людіи и призваніе ѥзикомь.

Tit. CII aus Eusebius mit einem Zusatz nach pog. bon. buc.: ѱалѡмь двь сн рѣчь хвь · оучениѥ благодарениѥ (statt -нію).

Tit. CIV: слва аміа се тькоуѥть се хвала живомоу боу stimmt überein mit dem Kommentar in pog. bon. — nicht mit Eusebius.

Tit. CV: nach слва ка · еі · аллоугіа · ре · folgt: сін рѣчь похвалимь истиннагѡ ба — ebenfalls aus dem Zusammenhang des kommentierten Psalters, nicht aus Eusebius. Tit. CVII aus Eusebius, ebenso CVIII: стрти хвы, CIX. Tit. CX, CXI: пѣнь новыи люди, nach dem Kommentar zu Ps. 111 in pog. bon.

Tit. CXII, CXIII nach Eusebius, Tit. CXIV: хвала приносима хоу новыми людми nach pog. bon., ebenso Tit. CXV: се сказаеть се похвалімь ба живаго und Tit. CXVII: хвалоу глѥть спѣхь и побѣдоу ѡ хѣ.

Tit. CXVIII vereinigt den Anfang aus dem Kommentar mit Eusebius: ѥвлиѥть пррчьство пѣнь аггльскоую. побѣда иже ѡ хѣ подвизающіимь се (diese letzten Worte bei Eusebius unter Ps. 117).

Tit. CXIX: оутврьженіе еже по бзѣ вьведениа erinnert an Eusebius zu Ps. 118. Tit. CXX aus Eusebius, Ps. 119, Tit. CXXII: о благыихь вьзвѣщенынхь nach Eusebius zu Ps. 121, Tit. CXXIII nach Eusebius, Ps. 122, Tit. CXXIV: о благодареныи zu Eusebius, Ps. 123, Tit. CXXV: о оустаменнии zu Eusebius Ps. 124 (περὶ ἀποκαταστάσεως), Tit. CXXVI zu Eusebius, Ps. 125: о чаıаніи боудоущіихь, Tit. CXXVII nach Eusebius, Ps. 126, Tit. CXXX nach Eusebius, Ps. 129, Tit. CXXXI: о смѣреномоудріи nach Eusebius, Ps. 130 (περὶ ταπεινοφροσύνης). Tit. CXXXII aus Eusebius, Ps. 131, Tit. CXXXIII: людіи сьвршаıемыихь nach Eusebius, Ps. 132, Tit. CXXXIV nach Eusebius, Ps. 133, Tit. CXXXV nach Eusebius, Ps. 134, Tit. CXXXVI aus Eusebius, Ps. 136, mit vorausgehendem ѡ ереміі, so auch in

griechischen Texten bei Amphilochius. Tit. CXXXVIII nach dem griechischen: ѱалωмь захаріинь вь расѣꙗнй und aus Eusebius zu Ps. 137: благодареније сь пророчьствωмь.

Tit. CXXXIX aus Eusebius zu Ps. 138. Tit. CXL nach Eusebius, Ps. 139.

Tit. CXLI: Die erste Hälfte nach pog. bon.: разоума два вынега бити емоу вь пещерѣ млещоу се, dann aus Eusebius zu Ps. 140: ѡ иже по бзѣ сьвршаемомоу.

Tit. CXLII nach pog. bon.: вынега гонаше его авесаломь снь его, und aus Eusebius zu Ps. 141: гласы иже по бзѣ ратоуемомоу.

Tit. CXLIII aus Eusebius zu Ps. 142. Tit. CXLIV: пѣніе хва двдва · рмд · хва вь ба ωвѣща и всѣмь прикладна (der griechische Text fehlt mir). Tit. CXLV stimmt zum kommentierten Text pog. buc. (хвала ста праведника пасхы, richtiger in bon. sof. праздника) und zum Schluß aus Eusebius сь бгословниемь. Tit. CXLVI ebenfalls nach pog. bon. Tit. CXLVII aus Eusebius.

Tit. CXLVIII in Übereinstimmung mit pog. bon. (näher zu pog. buc., als bon. sof.: прѣеста пѣсни пѣтїа тога). Tit. CXLIX nach Eusebius.

Tit. CLI stimmt zu pog. bon., wenn auch nicht wörtlich: си ѱаломь ωсобь писань е двь и вынѣ числа · рн · ѱалмь. ега едїнь бра се сь голиафомь.

Nach dieser Digression über die Beschaffenheit der Titel im Münchener Psalter, welche, wie wir sahen, dann und wann eine gewisse Berührung mit dem kommentierten Text verraten (also auch mit pog. bon. sof. buc., d. h. mit den so bei mir bezeichneten slawischen Texten des kommentierten Psalters), ohne deswegen die Behauptung zu rechtfertigen, daß der Münchener Text aus einem kommentierten Psalter geflossen sei — kehren wir zur weiteren Inhaltsübersicht des Münchener Kodex zurück.

V.

Die Zusätze zum Psaltertext im Münchener Kodex.

I. Auf Fol. 187[a] beginnt ein neuer Abschnitt, der durch eine Zeile in Gold, mit großen Buchstaben (in der Größe der Tafel V, Bild 9), sich hervortut. Diese Zeile besagt: ПѢ МАРИАМИН СеСТРИ МоИСеωВЫ, dazu in der 2. Zeile mit vergoldeten Buchstaben gewöhnlicher Größe: вь исходѣ. а. Damit beginnen also die bei den Psaltern üblichen Cantica oder Oden. Die erste aus Exodus XV, 1—19. Zu diesem Text gehört das auf der gegenüberstehenden Seite Fol. 186[b] gezeichnete Bild, das aus zwei Teilen besteht, jeder in seinem eigenen Rahmen. Der obere kleinere Teil (eine Vignette) hat eigentlich keine Inschrift, der untere größere ist mit der Unterschrift, in üblichen roten halbkursiven Schriftzügen, versehen (auf der Tafel fehlt sie), die so lautet: ※ марїамиї сестра моисеωва, прѣшьшї чрьмное море играеть хоро, сь прочїмї двами. In dem engen freien Raum, zwischen den beiden Teilen des Bildes, der einem weißen Streifen ähnlich sieht, steht in Gold geschrieben griechisch: Ѿ · Ā · ΤΗϹ ΜΑΡΙΑΜΗϹ ΑΔΕΛΦΗ ΤΟΥ ΜΩΥϹΕΩϹ . . . (einige Buchstaben unleserlich). Vgl. Tafel XLVI, Bild 107. Im Belgrader Psalter alles so wie im Münchener, nur statt des weißen Streifens steht ein goldener dazwischen, ohne Inschrift.

Diese erste Ode reicht bis Fol. 188[b], 2 Zeilen.

II. Auf Fol. 188ᵇ mit der dritten rotgeschriebenen Titelzeile beginnt die zweite Ode: пѣ҃ мѡѷсеова о вторѣм҆ ꙁаконѣ (aus Deuteronomion XXXII, 1—43). Der Text reicht bis Fol. 192ᵇ, enthält einige Bilder, und zwar: auf Fol. 190ᵃ nach 7 Zeilen des Textes, wovon auf der Tafel die obersten drei fehlen (die letzten Worte sind: и҆ азь раꙁражоу нхь не ѿ еꙁыцѣ, на е|ꙁыцѣ неразоум҆нѣ прогнѣваю и Vers 21), folgt ein Bild ohne Inschrift. Tafel XLVII, Bild 108. Auf Fol. 191ᵃ nach den 2 Zeilen des Textes, auf dem Bilde fehlt die obere Zeile (да прїемоуть вь градоущее врѣме | како поженеть єдинь тысоущоу Vers 30), steht das Bild, zu welchem die auf der Tafel fehlende Überschrift gehört: ※ тѣра єдїнь, тисоущоу. Das obere Halbbild ist von dem unteren derselben Seite getrennt durch die Worte des Textes: и҆ два двигнета тьмы (Vers 30), dazu gehört das untere Bild, das mit der auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift versehen ist: ※ и два т҆моу. Vgl. Tafel XLVII, Bild 109 und 110. Die Belgrader Reproduktion der beiden Bilder in der Abhandlung, S. 70, Abb. 30. Endlich auf Fol. 192ᵃ, in die Textzeilen, zwischen die vierte und siebzehnte eingeschaltet, ohne die volle Breite der Kolumne auszufüllen, steht ein Bild ohne jeden erklärenden Zusatz außerhalb des Rahmens, wohl aber im Bilde selbst liest man nebst Ο ωΝ noch mit Gold geschrieben IC XC und in der Halsgegend des Heilandes links веть|хи, rechts днми (in Gold). In der linken Hand hält der Heiland eine Rolle (?) mit der Inschrift, die види|т҆|вл|ды enthält. Vgl. Tafel XLVIII, Bild 111, wo man sich noch das Bild durch 4 Zeilen oben und 5 Zeilen unten verlängert denken muß. In dem Belgrader Psalter alles so wie im Münchener, nur auf letztem Bild steht nicht ветхи днми, sondern сава-ѿ.

III. Auf Fol. 192ᵇ in der 13. rotgeschriebenen Zeile steht der Titel der dritten Ode. Er lautet: м҃ ан҆нина, мт҃ре самоуилевы пѣ҃ г҃ (aus I Reg. II, 1—10). Gleich nach der Überschrift folgt ein kleines Bild, 8 Zeilen umfassend in der Höhe, halbe Kolumne in der Breite, mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ※ млениє аннин, матере самоуилеви. Im Bilde: роука бжиа. Vgl. Tafel XLVIII, Bild 112, wo 13 Zeilen von oben ausgelassen sind. Im Belgrader Psalter ebenso.

IV. Auf Fol. 193ᵇ in der untersten und Fol. 194ᵃ in der obersten Zeile liest man den rotgeschriebenen Titel der vierten Ode: пѣснь ·д҃· ав҆вакоума, пррка: | слова вьплыщенїє. ав҆вакоуме гли (Habak. III, 1—19). Der Text reicht bis Fol. 195ᵇ in der 13. Zeile. Gleich zu Anfang der Ode nach dem Titel folgt ein kleines Bild (Tafel XLVIII, Bild 113) mit der roten Unterschrift unter der Kolumne (die auf der Tafel fehlt): ※ пророчьство, ав҆вакоума, пррка. Im Bilde selbst mit Gold geschrieben: пркь амвакоу|мь und auf der Rolle: ги оу|слы|шах | слоу. Auf der Tafel fehlen nach unten 10 Zeilen. Im Belgrader Psalter alles ebenso, nur im Bilde keine Inschrift.

V. Auf Fol. 195ᵇ in der 13. Zeile steht mit roten Buchstaben geschrieben der Titel: м҃ їсаїе, пррка, пѣ҃ ·є҃· (Is. XXVI, 9—20). Diese fünfte Ode geht mit Fol. 196ᵇ zu Ende. Gleich unterhalb des Titels findet man ein kleines Bild mit der üblichen Erklärung unterhalb des Rahmens (die in der Reproduktion fehlt): ※ пррк їсаїа, вьспрїемлеть, ѿ роукї аггла, вь оуста, оуг҆ль жеравынь. In dem Bilde selbst steht goldgeschrieben пркь (links) und etwas unleserliches rechts, wahrscheinlich иса. Vgl. Tafel XLVIII, Bild 114, wo oben alle 13 Zeilen fehlen. Im Belgrader Psalter sonst alles so, nur im Bilde keine Inschrift.

VI. Auf Fol. 197ᵃ beginnt, mit oberen 2 Zeilen, rot geschrieben, die sechste Ode: Пѣ · ѕ · млтва, їѡнины пррка | їѡнина вьзываше ѿ чрѣва, гле (Ion. II, 3—10). Der Text reicht bis Fol. 197ᵇ, Zeile 14 inkl. Gleich nach dem Titel folgt ein kleines Bild mit der Überschrift ober der Kolumne (auf der Tafel fehlt sie): ※ плаванїе їѡнні пррка, вь морї (Belgr. въ мωре) и како пожрѣть его кїть:- Vgl. Tafel XLIX, Bild 115, auf der Tafel sind ausgelassen oben 2 Zeilen, seitwärts 1, unten 9. Im Belgrader Psalter alles ebenso.

VII. Auf Fol. 197ᵇ die Zeilen 14—16 enthalten die rotgeschriebene Aufschrift der siebenten Ode: м, азарїина ѿ книгы данїила пррка. пѣ · з · | блгочтивы вьспѣтїе. его видѣше ива (Dan. III, 26—45). Der Text reicht bis Fol. 200ᵃ, Zeile 18; er enthält auf Fol. 199ᵇ ein Bild zwischen 6 Zeilen von oben und 2 Zeilen von unten; diese Zeilen fehlen auf der Tafel. Die Überschrift zum Bilde, auf der Tafel fehlend, lautet: ※ сты · г · ωтроци посрѣди пещи ѡгньнне. Dem Bilde gehen unmittelbar voraus die Worte des Textes: Аггль же гнь сьниде коупно сь азарїиною чедию вь пещь (Dan. III, Vers 25) und unterhalb: и ѿжеть пламы. Vgl. Tafel XLIX, Bild 116. Die Inschriften in dem Münchener Bilde sind griechisch: Αζαριας (vorausgehend wahrscheinlich ο αγιος, das nicht zu lesen ist), ο αγιος Ανανιας und ο αγιος μισαηλ. Im Belgrader Psalter fehlen diese Inschriften im Bilde.

VIII. Auf Fol. 200ᵃ in den letzten 3 Zeilen, rot geschrieben, beginnt die achte Ode: пѣние, стыихь, трехь, ѿтрωкьь, | пѣ · и · Der Text selbst reicht von Fol. 200ᵇ bis 201ᵇ, 9. Zeile inkl. (Dan. III, 52—88). Auf Fol. 201ᵃ nach 10 Zeilen des Textes (die letzten Worte прѣпобны и смѣрени срцемь, га пои. Vers 87) folgt ein Bild mit der Überschrift (auf der Tafel fehlt sie): ※ пррокь данїиль вьврьжень бы вь ровь вь вавїлонѣ кь львѡ | и несоуще авва-коумоу вь їерослїмѣ пїщоу ѡцоу своемоу на тежанїа | dann die eine Inschrift rechts seitwärts, die man auf der Tafel findet: иосї аггль | аввакоума | кь данїлоу | пррку und als Unterschrift (unsichtbar auf der Tafel): поставї его аггль, и сь пїщею, вь ровѣ прѣ данїилѡ пррокѡ:- Tafel XLIX, Bild 117, wo 10 Zeilen Textes von oben ausgelassen sind. Im Bilde selbst steht griechisch αγγ. κυ und ο αγιος δανιηλ. Im Belgrader Kodex sonst alles wie hier, nur im Bild keine Inschriften.

IX. Auf Fol. 201ᵇ, Zeile 10 in Rot, beginnt die neunte Ode: пѣ бце еже ѿ лоукы стго еулїа пѣ ѳ. (Luk. I, 46—55). Der Text reicht bis Fol. 202ᵃ, Zeile 15 (weiter steht auf dieser Seite nichts). Im Text befindet sich unmittelbar nach dem Titel ein Bild, ohne jeden erklärenden Zusatz außerhalb des Bildes, im Bilde selbst sind mit Gold geschrieben einige ganz undeutliche Namen, der erste dürfte ΓΑΒΡΙΗΛ sein. Tafel XLIX, Bild 119, wo man zum Bild noch 10 Zeilen oben und 11 Zeilen seitwärts links hinzudenken muß. Im Belgrader Kodex fehlt jede Spur der Inschrift, sei es außerhalb, sei es innerhalb des Bildes.

X. Auf Fol. 202ᵇ beginnt oben der Text mit der auf der Tafel nicht sichtbaren Aufschrift in Rot: ※ пррка захарїе ѡтца прѣтчева | ѿ лоучина еулїа und schließt auf Fol. 203ᵃ zu Ende (Luk. I, 68—79). Gleich nach dem Titel sieht man ein kleines Bild, neben 10 Zeilen des Textes parallel laufend, mit folgender auf der Tafel ausgebliebenen Unterschrift unter der Kolumne: ※ рожьство стго їωанна прѣтче. Vgl. Tafel XLIX, Bild 119, dabei sind links seitwärts neben dem Bild 10 Zeilen, oberhalb desselben 2 Zeilen, unterhalb 9 Zeilen ausgelassen. Im Belgrader Psalter ebenso, die Erklärung steht oberhalb der Kolumne.

Auf Fol. 203b beginnt unter einer auf Goldgrund schön ornamentierten Vignette ohne jeden Titel der Text des Evangeliums Luk., Kapitel X, Vers 30—35. Die Erzählung ist mit vier Bildern versehen. Das erste Bild auf Fol. 203b, nach 4 Zeilen des Textes, führt keinen erklärenden Zusatz oder Unterschrift, sondern nur seitwärts am Rande links (bei uns sichtbar): ѥрїхѡ҃, rechts (unsichtbar): ѥрлм҃|ь, Tafel L, Bild 120. Daneben steht die Reproduktion auch aus dem Belgrader Kodex, es ist nur zu bemerken, daß links am Rande ѥрихо҃ fehlt. Das zweite Bild auf Fol. 204a, zwischen 5 Zeilen von oben und 3 von unten eingeschaltet, ohne jeden erklärenden Zusatz. Tafel LI, Bild 121. Im Belgrader Psalter ebenso. Auf der Tafel ist das Bild nach oben um 1 Zeile gekürzt. Das dritte und vierte Bild stehen auf Fol. 204b, oben nach einer Zeile des Textes (der Text besagt: вьзливаѥ масло и вино, auf der Tafel ist er ausgelassen) sieht man das obere Bild und nach der Einschaltung von 2 Zeilen (diese lauten: вьсажь же и на свои скотъ приведе вь | гостиа̑ницоу и прилежа ѥмоу, Vers 34) folgt das zweite Bild — beide Bilder ohne jeden erklärenden Zusatz, vgl. Tafel LI, Bild 122/123. Im Belgrader Kodex ebenso. Hier sieht man um den Kopf des Heilandes Ο ωΝ und IC XC im oberen Bild zweimal, im unteren einmal. Im Münchener Bild nur XC sichtbar.

Auf Fol. 205b beginnt das Offizium des Akathistos der Muttergottes mit folgender, rotgeschriebener Aufschrift: Вь пе҃ ве҃, е. не҃. по҃ (diese Zeile ist sehr groß geschrieben) бываѥть слоужба акаѳїстоу пр҃ | стыѥ бц҃е. на гн҃ вьзва, стре | гла҃ · в҃ · по. все оупованиѥ. In der Tat kommt im Fastentriod auf Freitag und Samstag der fünften Fastenwoche dieses Offizium vor. Im Münchener Psalter geht es auf Fol. 226a zu Ende (mit 19. Zeilen). In dem Offizium sind mehrere Bilder enthalten, die nur auf die Kontakien und Oikos' Bezug nehmen, die in dem besagten Offizium nach der sechsten Ode des Kanons eingeschaltet sind. Zu dem ersten Oikos (икѡ · а҃ ·),[1] der so lautet: Аггль прѣдь|статель сь | нбсе посла|нь бы҃ рещи | бцн радꙋи се, | и сь беспль|ть҆нымь | гласомь вь|плыщьша се | те без роуги | оужасаше се и стоѩше зове кь иѥи таква findet man ein Bild als Erklärung. Das Bild ist auf Fol. 210b zwischen Zeile 7 von oben und 4 von unten eingeschaltet (diese fehlen auf der Tafel), dem zitierten Text gegenüberstehend (Tafel LII, Bild 124). Im Belgrader Psalter ebenso, man liest im Bild ΜΗΡ ΘΥ. Darauf folgt auf Fol. 211a nach 12 Zeilen des Textes, die auf der Tafel fehlen, das zweite Kontakion, das lautet: Видещїи ста | себе вь чис|тѡтѣ. ре҃ | гаврїилоу | дрьзостиѣ | прѣслав҆и | твоѥго гла҃ | неоудобь | приѥт҆но | дш҃и моеи ѩвлѩѥт҆ се. весѣмен҆на|го бо зачетїа рожьство прѣгл҃ѥши | зови ал҆лоугїа. Zu diesem Kontakion, bis zu dem Wort приѥт҆но ist seitwärts, die halbe Breite der Kolumne einnehmend, gezeichnet ein entsprechendes Bild (Tafel LII, Bild 125). So auch im Belgrader Psalter. Der dazu gehörende Oikos (икωс) folgt auf Fol. 211b nach der 3. Zeile, dieser lautet: Разоумь неразоумьнь разоумѣ|ти два ищоущи вьзопи кь слоу|жещиомоу. из бокоу чистоу сна како ѥ родити мощ҆но, рци ми; кь | иѥи же ѡнь ре҃ сь страхомь ѡбаче | зовы снце. In diesem Text, wenn auch

[1] Das erste Kontakion (кѡ. гл҃ · и҃ ·), das unmittelbar vor dem ersten Oikos steht (Fol. 210b, Zeile 1—7), hat kein Bild.

etwas tiefer gelegt (parallel mit den unteren 9 Zeilen des Textes), gehört ein drittes Bild, vgl. Tafel LII, Bild 126, wo die oberen 11 Zeilen fehlen. Im Belgrader Psalter ebenso, im Bilde steht г̄ ober dem Engel und М̄Н̄Р̄ Ѳ̄Ѵ̄ ober der Muttergottes. Auf Fol. 212ᵃ nach den 8 Zeilen, die man bei uns auf der Tafel nicht sieht, kommt das dritte Kontakion folgenden Inhalts: Сила выш|нꙗго ѡ|сѣни то|гда кь ꙁаче|тню бра|коненскꙋ сн҃ьн. и | бл҃го пло|вита тою | ложесна | ꙗко село | показа слад'ко всѣмь хотещиимь | жети спсенне вынега пѣти снце ал҃л. Zu diesem am Ende des Fol. 212ᵃ stehenden Text gehört das eingeschaltete Bild. Tafel LII, Bild 127, bei welchen 8 Zeilen des Textes oben, 2 unterhalb fehlen. Ebenso im Belgrader Psalter, mit der Inschrift im Bilde М̄Н̄Р̄ Ѳ̄Ѵ̄. Gleich auf der nächsten Seite Fol. 212ᵇ beginnt der dritte Oikos folgenden Inhalts: Имоущїи | бгопрне|т'ноу два | оутробꙋ | вьстече | кь елнса|ве-ѳн. м|ладѣнь|ць же ѡ|поне авїе | позназь | сею целоваше се, и играи'ми ꙗко пѣ|сенми выпїаше кь бцн. Dazu gehört das dem Text gegenüber untergebrachte Bild, Tafel LIII, Bild 128, auf welchem 11 Zeilen links neben dem Bild und 10 unterhalb hinzu gedacht werden müssen. Ganz so im Belgrader Psalter, wo man im Bilde М̄Н̄Р̄ Ѳ̄Ѵ̄ liest. Auf der nächsten Seite Fol. 213ᵃ in der 6. Zeile beginnt das vierте Kontakion: Боурю вьноу|трь нмѣю | помышлаю|ны невѣр'ны | цѣлꙋмоу|дрьны їѡ|сифь см|оути се кь | небрач'нѣн | тебе зре | и бракоѡк|радованоу | помышлаꙗ|ше непорѡчна. оувѣдѣв' же | твое зачетне ѿ дха ста ре, ал҃л. Zu diesem Kontakion gehört das von dem Text desselben umschlossene Bild, Tafel LIII, Bild 129, bei welchem oben nicht 3, sondern 6 Zeilen stehen, dann 13 seitwärts links und 2 unter dem Bild. So auch im Belgrader Kodex, wo abermals im Bild М̄Н̄Р̄ Ѳ̄Ѵ̄ zu lesen ist, während im Münchener Kodex mit Goldschrift, wie es scheint, мрıа und елисав geschrieben ist. Auf Fol. 213ᵇ gehört dazu der vierte Oikos (ohne daß er angegeben wäre) mit folgendem Wortlaute: Слышаше па|стырїе | агглоᴍь по|ющемь | иже вь | пльтн | хво прї|шествїе и те|к'ше ꙗ|ко кь па|стыроу | вндѣ|ше сего | ꙗко агньца непороч'на вь чрѣвѣ | марїннѣ пасьша се (im Original ше). еже пою|ще рѣше etc. Zu diesem Text gehört das Bild ibid. 213ᵇ, umgeben von dem Text, so, daß seitwärts 16 Zeilen stehen und unterhalb 5 Zeilen voller Länge. Tafel LIII, Bild 130. Auch hier im Belgrader Psalter ganz so, mit М̄Н̄Р̄ Ѳ̄Ѵ̄ im Bild. Auf der nächstfolgenden Seite Fol. 214ᵃ steht in der Zeile 12 und folgenden das fünfte Kontakion: Бготе|чноу | ꙁвѣзд|оу | видѣв'ше | вль|вы се | еже | послѣ|доваше зари и ꙗко свѣтнл'ника | дрьжеще ю тою питахоу крѣп'каго цра. и постигоше непостн|жнмаго радовахоу се емоу пою|ще аллоугїа. Zu diesem Text gehört das Bild, das ihm teilweise zur Seite steht, auf Fol. 214ᵃ in der unteren Hälfte, d. h. nach 11 Zeilen voller Breite oben, noch 10 seitwärts links beim Bilde. Tafel LIV, Bild 131. Im Belgrader Psalter ebenso. Über den Köpfen der Magier je ein rotes Zeichen, wie eine Kugel aussehend. Der dazu gehörende Oikos folgt auf Fol. 214ᵇ nach der fünften Zeile: Видѣш|е ѡтро|цн ха|л'дѣн|нсцн н|а роукꙋ | двнчю | сьзавь|шаго рꙋ|кама | чл҃вка | и влкоу | разоу|мѣюще его аще и рабы принеть | зракь. потьщаше се дар'мн оуго|днтн емоу и вьпити блнѣн etc. Dazu gehört das von diesem Text umschlossene Bild, Tafel LIV, Bild 132, wo man sich das volle Bild mit 5 Zeilen des Textes oben, 13 seitwärts, 3 unterhalb ausgefüllt denken muß. Im Belgrader Text ebenso, mit der Inschrift М̄Н̄Р̄ Ѳ̄Ѵ̄.

Auf Fol. 215ᵃ, Zeile 15ff. steht das sechste Kontakion: Пропо|вѣдь|ннцї | бгон'сннн | выв|ше вль|свы | вьзьратнше се вь вавулонь, сьврь|шнв'ше твое прр҃чьство и пропов'ѣдав'ше те ха всѣхь.

ѡставнше же | нродаⷣ ꙗко бледнва, не вѣдоуща | пѣтн аллꙋ. Dazu gehört das Bild, das Fol. 215ª unten dem Text gegenüber gezeichnet ist. Es fehlen noch 14 Zeilen ober dem Bild, Tafel LIV, Bild 133. Belgrader Kodex ebenso. Im Bilde scheint ober den Köpfen der Magier wie ein Buchstabe o zu stehen. Unmittelbar darauf folgt нкѡ mit diesem Wortlaut (auf Fol. 215ᵇ, Zeile 5 und ff.): Высїаль кесн вь егꙋптѣ просвѣщенїе | благочь|стнꙗ, | ѡгналь | есн ль|жн ть|моу, н|долн бо | спсе не | трьпе|ще тво|ю крѣп|сть падоше. ѿ нн҃х же нзбавльше се | нпїа выпїахоу вцн. Dabei von diesem Text umgeben das Bild Fol. 215ᵇ, Tafel LIV, Bild 134, wo oberhalb 6 volle Zeilen des Textes und unterhalb 4 zur vollen Seite gehören. Im Belgrader Psalter ebenso, mit den Inschriften im Bilde MHP ΘY und IC XC.

Auf Fol. 216ª steht in der 16. Zeile ff. das siebente Kontakion: Хотещ|ꙋ сꙋм|ешнꙋ | ѿ соу|щаго вѣка | прѣставнтн се прѣльстнаго вьда|ль се кесн ꙗко младць томоу. нь по|зналь се кесн емоу н бь сьвршень. | тѣм же оудивн се твоюн ненз҃рен|нѣн моудростн зовы. аллꙋ. Dabei steht auf Fol. 216ª unten das Bild, zu welchem oben 15 volle Zeilen des Textes gehören, vgl. Tafel LV, Bild 135. Im Belgrader Psalter ebenso, mit Inschriften im Bild MHP ΘY und IC XC. Der Oikos dazu lautet, 216ᵇ von Zeile 6 an: Новоу по|каза тва|рь ꙗвль | се твор|ць нам | нже ѿ | нѥго бї|вшнмь | ѿ весѣ|мен|нїе | прозебь | оутробї | н сьхра|ннвь сїю ꙗкоже бѣ нетлѣнна, да | чюдо вїдеще поемь выпнюще | etc. Dazu das Bild, umgeben von den Worten des Textes, Tafel LV, Bild 136, wobei 5 Zeilen von oben und noch 2 von unten abgehen. Im Belgrader Text MHP ΘY und IC XC ober dem Christuskinde.

Auf Fol. 217ᵇ oben beginnt das achte Kontakion: Стран|но рож|дьст|во вн|дѣвьше оу|стра|нним | се мї|ра оу|мь на | нбо п|рѣло|жьше. | сего бо ра|дн вы|сокы | на земли ꙗвн се смѣрень члвкь | хоте прнвлѣщн кь висоте вып|нющнхь кемоу аллꙋ. Dazu das von den Worten umschlossene Bild, Tafel LV, Bild 137. Im Belgrader Psalter abermals im Bild MHP ΘY. Auf der nächsten Seite (Fol. 218ª) beginnt Oikos mit folgendem Wortlaut: Вьсь бѣ | вь нн|жны | н выш|ны нн|какω|же не ѿ|стоуп|ль неѡ|пнсанною слово сьхоженню бо | бжтвьно немѣстное же прѣхо|женню бы н рожьство ѿ дв҃ы бго|прнкет|нн слншеще сїа. Umschlossen von diesen Worten steht das Bild, Tafel LVI, Bild 138, bei welchem 12 Zeilen unterhalb des Bildes ausgelassen sind. Im Belgrader Psalter ebenso, mit IC XC und O ωN als Inschriften im Bilde. Vgl. S. 81, Abb. 31.

Auf Fol. 218ᵇ folgt das neunte Kontakion (nach der siebenten Zeile): Всако кество агг҃ль ско оу|днвн | се велї|комꙋ | твое|го вьч|лвче|нїа дѣ|лоу. не|прнстоу|пнаго бо ꙗко ба прнстоу|пна зрѣхоу всѣмь ꙗко члвка, с на|мн оубо прѣбы|вающа н слышеща | ѿ всѣхь аллугїа. Dazu gehört auf Fol. 218ᵇ das von dem Text umgebene Bild, bei welchem 7 Zeilen von oben und noch 1 von unten ausgelassen werden mußte. Tafel LVI, Bild 139. Im Belgrader Text dazu im Bilde MHP ΘY. Der Oikos dazu folgt auf 219ª in der 3. Zeile: Вѣтїе | мно|го вѣща|нны ꙗко рн|бы бе|згла|снн вї|днмь | ѡ те|бѣ бце. | недооумѣют бо глатн, како н двою | прѣбываешн н роднтн вьзможе. | мы же таннствоу днвеще се вѣ|рно вьпнемь. Dazu auf derselben Seite vom Text umgeben das Bild, Tafel LVI, Bild 140, wo 2 Zeilen von oben, 7 Zeilen von unten fehlen. Im Belgrader Psalter ganz so, mit der Inschrift MHP ΘY. Es wäre zu untersuchen, ob die hier im Münchener Psalter eingetragenen Zeichen irgend eine beabsichtigte Bedeutung haben?

Auf Fol. 219[b], nach der 12. Zeile, liest man das zehnte Kontakion, das folgenden Wortlaut hat: Спа|сти | хоте | мїрь | всѣ | оу|кра | си тель.[1] — Von hier weiter folgt das 220[e] und 221[e] eingeschaltete Blatt, auf welchem mit neuerer Hand nur der Text der Kontakien und Oikos eingetragen ist, dagegen die Bilder ausgelassen wurden. Wir wollen diese Lücke, die bis zum dreizehnten Kontakion reicht (eigentlich auf 222[a] stehen schon Verse des vorausgehenden zwölften Oikos), nach dem Belgrader Text ausfüllen. Zuerst sei jedoch des Bildes gedacht, das auf 219[b] des Münchener Psalters enthalten ist und zum zehnten Kontakion gehört, Tafel LVI, Bild 141: hier fehlen 12 Zeilen Textes oberhalb und 9 Zeilen links zum Bild. Der zehnte Oikos, dazu nach Belgrader Handschrift nebst dem Text, ist auf Tafel LVII, Bild 142 wiedergegeben. Im Original steht das Bild auf Blatt 258[b] und ist um 7 Zeilen länger. Das elfte Kontakion nebst dem dazugehörigen Oikos ist ebenfalls nach dem Belgrader Psalter auf Tafel LVII, Bild 143—144 in vollem Umfang reproduziert (Fol. 259[a]). Das zwölfte Kontakion nach demselben Belgrader Psalter nebst dem Text auf der Tafel LVIII, Bild 145 (Fol. 259[b], im Original stehen noch 14 Zeilen ober dem Bilde und 1 Zeile unter demselben). Der Oikos dazu nebst Text (nur die letzten Worte fehlen: наѹчи въ|пити тебе | въсѣхъ) steht auf Tafel LVIII, Bild 146, wo außer den zitierten Worten, die sich als Zeile 15—16 dem Bilde anschmiegen, noch 13 Zeilen unter dem Bilde stehen. Das letzte, d. h. dreizehnte Kontakion ist schon wieder nach dem Münchener Psalter (Fol. 222[b]) aufgenommen, samt dem Text (von welchem jedoch unten 3 Zeilen fehlen), auf Tafel LVIII, Bild 147. Das Belgrader Bild zeigt МНР ΘΥ und glaub' ich IC XC um das Christuskind (auf Fol. 260[b], das letzte Bild des Belgrader Kodex).

Den griechischen und parallel dazu den slawischen Text aller dieser Kontakien und Oikos' gab Amphilochius in seinem ‚Кондакарій въ греческомъ подлинникѣ XII—XIII в., Москва 1879, auf S. 106—111, den griechischen Text, wie er behauptet, nach einer Synodalhandschrift des 10.—11. Jahrhunderts. Die unkritische Behandlung der Texte in den Publikationen Amphilochius' ist hinreichend bekannt. Das Ganze wurde kritischer herausgegeben bei Christ et Paranikas Anthologia graeca carm. christ., p. 140—147 unter dem Namen des Sergios.

Nach diesen in das Offizium des Akathistos eingeschalteten Kontakien und Oikos' setzt die siebente Ode des Kanons fort und mit dem Schluß des Kanons sowie beinahe des ganzen Offiziums endigt auch der Belgrader Psalter auf Blatt 261. Ich sage ausdrücklich beinahe, weil es bei der sonstigen Übereinstimmung der beiden Handschriften zu erwarten war, daß nach dem Svêtilen (ἐξαποστειλάριον), der so beginnt еже ѿ вѣка таиньство (τὸ ἀπ' αἰῶνος σήμερον γνωρίζεται μυστήριον), womit jetzt der Text des letzten Blattes des Belgrader Psalters abschließt, auf dem nächsten Blatt noch die Sticheren εἰς τοὺς αἴνους folgen würden, wie in dem Münchener Kodex auf Fol. 225[b] und 226[a], und wie noch heute in dem Fastentriod das Σάββατον τοῦ ἀκαθίστου ὕμνου damit beschließt. Ich habe die Venediger Ausgabe des Τριῴδιον κατανυκτικόν vom Jahre 1856 vor Augen, wo auf S. 292 der letzte ἦχος denselben Text enthält γλῶσσαν ἣν οὐκ ἔγνω, der auch im Münchener Kodex (ѥзыка ѥгоже не вѣдѣаше) auf Fol. 226[a] den Text des Offiziums zu Ende führt. Dieser Abschluß fehlt im Belgrader Psalter, er ist wohl mit dem abgerissenen Blatt 262 verloren gegangen. Die Rückseite des Blattes 226[b] im Münchener Kodex ist leer.

---

[1] Weiter aus dem Belgrader Psalter: къ семѹ самообѣщано прїиде и пастырь сы҃н ꙗко бъ҃ нась ради ꙗви се и по нась чл҃кь. подобнымь бо подобное призвавь ꙗко бъ҃ слышить ал.

Ob der weiter folgende Inhalt des Münchener Kodex in gleicher Weise auch im Belgrader Psalter vorhanden war, ist schwer zu sagen. Man muß abwarten, bis vielleicht ein neuer Fund die Frage löst. Im Münchener Kodex folgt nämlich auf dem nächsten Blatt (Fol. 227[a]) ein Bild (vgl. Tafel LIX, Bild 148), aus mehreren Einzelszenen zusammengestellt, mit erklärenden Zusätzen am Rande, die sich auf dieselben beziehen (auf der Reproduktion leider fehlen), und zwar oben links zur ersten Szene: ※ ѕѣ же гаврїиль слѹжїтель | чюдеси (diese Szene hat im Bild ober dem Engel, wie es scheint, агг гврл und ober der Maria МР ΘΟΥ); oben rechts zur zweiten Szene: ※ нниа же ха рѡдї двал:- Zur mittleren Szene (auf rotem Grunde) gehört rechts am Rande die Erklärung: ※ вь чрьмнѣмь | мори, ѡбразь | древлѥ написа | се (im Bilde чрьмнѥ море):- Zur unteren Szene zuerst rechts am Rande die Erklärung: ※ тога мѡиси | разѣлитель | водѣ, und dann unten am Rande: тога безноѹ приде непокорьно їсраиль. Irgend ein anderer Text als Grundlage des Bildes ist nicht vorhanden. Die Rückseite des Blattes ist leer, ohne sichtbaren Grund, wenn das nicht den Schluß des Kodex bedeutete. Allein auf den nächsten zwei Blättern (Fol. 228 und 229) kommen unter einer eigenen Vignette abermals mehrere Bilder mit den sie umschließenden Texten vor und außerdem mit den rotgeschriebenen Bemerkungen am Rande. Es wird vielleicht nicht überflüssig erscheinen, wenn ich die Sticheren, die einzelne Bilder umgeben, vollinhaltlich mitteile.

Das erste auf Fol. 228[a] unterhalb der Vignette stehende Bild wird von linker Seite der Kolumne von folgendem Text umgeben (den auch die Tafel enthält mit Auslassung der letzten Zeile): Агглскы | сьборь оудиви се зр | тебе вь мрьтвы вьмѣнша | се, сьмрьтноую же | спсе крѣпость разорша | и сь собою адама | вьзвигша, и ѿ ада вьсѣхь свобожьша. Dazu der Stich (с): Блвнь ѥси гн наоучи ны ѡправда:- (hier endet die Seite). In dem Bild zweimal mit Gold: ІС ХС. Vgl. Tafel LIX, Bild 149. Die Rückseite (Fol. 228[b]) hat zwei kleine Bilder, das erste, obere, ist links von diesem Text umgeben: Почто мѵра | сь млостївнїми сльзами ѡ оученїце раствараѥте. блїстаѥ се на | гробѣ аггль | мѵроносицамь вѣщаше · видите вы гробь и раоуните се, спсь бо вьскрсе ѿ гроба. Zu diesem Text und seinem Bild gehört auf oberem Rande folgende in Rot geschriebene Erklärung: ※ аггль сѣде на камені, мїроносїцамь ре · вите гробь | и раоуните се. Den Text des ersten Bildes beschließt der Stich (с): Блвнь ѥси гн, Tafel LX, Bild 150, wo zum vollen Bild hinzugedacht werden muß, daß seitwärts 8 Zeilen Textes fehlen und unter dem Bild die 3 Zeilen noch vollständige Breite haben. Das zweite Bild ist vom nachfolgenden Text umgeben: Ѕѣло рано мїроносице течахоу. кь гробоу твоѥмоу рїдающи, нь прѣста кь | нїмь аггль | и ре · рїданїю | врѣме прѣста, не плачите се, вьскрсенїѥ | же апламь рцѣте. Zum Schluß der Stich (с): Блвнь ѥси гн. Auch dieser Text und sein Bild (vgl. Tafel LX, Bild 151, wo seitwärts 8 Zeilen fehlen und die 2 unteren Zeilen nicht vollständig sind) hat an dem unteren Rande seine rotgeschriebene Erklärung: ※ и срѣте аггль мїроносїце и ре · рьцѣте ѹченїкѡм ꙗко | вьскрсе гь. течаста же ѹченїка кь гробѹ петрь, їѡ | и вїдѣше гробь тьщь, и рїзї лежеще и сѹдарь, иже | бѣ на главѣ его; и вѣроваше вь истинѹ ꙗк вьскр хь.

Auf Fol. 229[a] stehen gleichfalls zwei Bilder, umgeben von bezüglichen Texten. Das erste hat folgenden Text: Мирѡносице жены с мѵромь пришьдьше кь гр боу твоѥмоу спе | рыдающи |

ангглоу ж кь нимь вѣщающоу · чтѡ жи|ваго сь мрьтвыми помышлаѥте. и|бѡ ꙗко бь вьскрсе ѿ гроба ⁘ Dazu auf dem oberen Rande die rotgeschriebene Erklärung: ⁜ вьста хь иꙁ мрьтвы и срѣте мѵроносице и ре раоуите се. Vgl. Tafel LX, Bild 152, wo im Original 8 Zeilen seitwärts beim Bilde stehen. Das untere Bild hat diesen Text zur Seite: Поклоні|м се ѡ|цоу и то|го спові | и стомоу | дхоу стѣ|и троици | вь єдіно | соущьствѣ. сь серафими вьꙁываю|ще · сть сть сть ѥси гн (Auch dieser Text ist links vom Bild in 8 Zeilen und 2 Zeilen unterhalb untergebracht). Die Erklärung dazu am unteren Rande lautet: ⁜ вьспріеть авраамь стоую троицꙋ вь свои домь | вь гостбоу. Seitwärts, rechts, am nächsten zu der Figur des Bildes ist hinzugefügt die Inschrift саррà (Tafel LX, Bild 153). Im Bilde selbst liest man прѣ ста тро ница.

Auf der Rückseite (Fol. 229[b]) steht in 6 Zeilen (davon sind die oberen 2 auf der Tafel weggelassen) zuerst der Text: Жиꙁнодавьца рожьши ѿ грѣха ада|ма двце иꙁбавила ѥси, радость | же євѣ вь печали мѣсто дарова | ѿпадьшеѥ жиꙁны. тѣмь пакы | кьто и вьꙁводить. иже ис тебе вь|пльтивыи се бь и чл҃вкь. аліалꙋгіа. Nun folgt das Bild, das den ganzen übrigen Raum einnimmt. Am unteren Rande dazu die Erklärung: ⁜ адамь и євва, кь жиꙁні пакы вьꙁводет се (Tafel LX, Bild 154). Damit ist auch der Münchener Kodex zu Ende.

Der Zusammenhang dieser letzten illustrierten Blätter des Münchener Kodex mit dem vorausgehenden Inhalt wird uns klarer, wenn wir den Cetinjer Psalter vom Jahre 1495 damit vergleichen. In diesem folgen nach den Psalmen ebenfalls zuerst die neuen Oden, mit den Worten des Zacharias nach Luk. I, 68—79 abschließend. Doch die nächste Fortsetzung stimmt nicht mit dem Münchener Kodex überein. Die biblische Erzählung von dem barmherzigen Samaritaner (Luk. X, 30—35) fehlt im Cetinjer Psalter. Vor dem Officium acathisti b. Mariae Virginis, das auch im Cetinjer Text nachher an die Reihe kommt, stehen auf vier Blättern eingeschaltet Troparien, die für unseren Psalter insofern wichtig sind, als sie uns den Inhalt der letzten zwei Blätter desselben (Fol. 228 und 229) beleuchten. Gerade darum wird es, glaube ich, nicht überflüssig sein, auf diese Einschaltung des Cetinjer Psalters näher einzugehen. Der Inhalt der vier Blätter besteht aus Troparien, und zwar zuerst liest man unter dem rotgedruckten Titel, Тропаре сіе поѥмь вь соуботоу по непорѡчнахь.[1] глс · е · стихь, блсвень ѥси гн, folgende Troparien (ich führe nur die ersten Worte an): Стхь ликь ѡбрѣте источникь жиꙁни — Иже дланію ѿ небитіа сьꙁдав ме — Ѡбраꙁь ѥсмь неиꙁреченныѥ ти слави — Иже агньца бжіа проповѣдавше — Иже поутемь оуꙁкымь хождьше скрьбны — Покои бже своѥ си рабы. Zwischen einzelnen dieser Troparien steht immer der Vers, стихь, folgenden Wortlautes: блсвень ѥси гн наоучи ме ѡправданіемь. Nur vor dem vorletzten: Трисіателноѥ єдиного бжства steht Слава, und vor dem letzten Theotokion: Раоуи се чтаа ꙗже бга пльтію рождьши steht и нинѣ. Diese Troparien findet man in dem Münchener Kodex nicht. Anders steht es dagegen mit den nachfolgenden, die im Cetinjer Psalter jetzt an der Reihe sind, und zwar unter dem rotgedruckten Titel: Си тропари вьскрсни. поют се вь неделю по непорѡчнахь,[1] wobei vorausgeht und nachfolgt immer der Vers, стихь: блсвень ѥси гн. Das erste Troparion: Аггльскыи сьбѡрь оудиви се — stimmt ganz mit unserem auf Fol. 228[a] überein (kleine Abweichungen im Text: сьмрьти же сп. кр. иꙁложьша). Das

[1] Diese Troparien werden in dem auf der nachfolgenden Seite zitierten griechischen großen Horologium so angekündigt: Ἐν δὲ ταῖς Κυριακαῖς καὶ τοῖς Σάββασιν ἀμέσως μετὰ τὴν τοῦ Ἀμώμου στιχολογίαν τὰ ἐφεξῆς εὐλογητάρια (S. 45).

zweite: Почто мѵра млстнвно сь сльзамн ѿ оученнце растварахете — stimmt zu unserem Text auf Fol. 228ᵇ oben (kleine Abweichungen: вь грѡбѣ, провѣщаваше мѵроносицамь, гробь н разоумѣнте) Das dritte: ѕѣлѡ рано мѵроносице течахоу — stimmt zu unserem Texte auf Fol. 228ᵇ an zweiter Stelle (Abweichungen keine). Das vierte: Мѵроносице жены сь мѵры пришьдше кь гробоу — entspricht unserem Texte auf Fol. 229ᵃ oben (Abweichungen im Texte: ѿглашахоу се statt рыдающ, ꙗко бгь бѡ). Jetzt folgt unter dem Titel Слава das Troparion: Поклонимь се ѿцу, es kehrt ebenfalls in unserem Text wieder, auf Fol. 229ᵃ an zweiter Stelle (kleine Abweichungen: сновн же, зовоуще). Endlich unter dem Titel н ннѣ steht das Theotokion: Жнзнодавца рождьшн грѣха дѣвце адама нзбавнла ѥсн — dasselbe wie bei uns auf Fol. 229ᵇ (mit folgenden Abweichungen: грѣха ohne ѿ, нстлѣвшнхь жнзнь, нсправн кь тонжде. нс тебѣ вьпльтнвы се бгь н чловѣкь). Da mit diesem Theotokion im Münchener Kodex der Text zu Ende geht, so könnten wir zwar den nachfolgenden Inhalt des Cetinjer Psalters vor dem Offizium Akathists außer Betracht lassen. Es ist jedoch nicht unmöglich, daß im Münchener Psalter nach dem oben erwähnten Theotokion noch weiter etwas folgte. Er hat, wenn wir uns nach dem Cetinjer Text richten, die Samstagstroparien nicht aufgenommen. Im griechischen Horologion stehen sie an zweiter Stelle, wie wir unten sehen werden. Immerhin ist die Möglichkeit vorhanden, daß nach dem jetzigen Abschluß des Kodex, Fol. 229ᵇ, auf einigen verloren gegangenen Blättern noch irgendwelche Fortsetzung folgte. Diese würde dann, nach dem Cetinjer Psalter zu urteilen, außer den oben zitierten Samstagstroparien noch folgenden Inhalt voraussetzen lassen: Тропарн вьскрѣсни н богороднчны н ѵпакон ѿсмнмь гласовомь. тропарь гласъ а. Каменн знаменаноу ѿ іоудей. Dazu бо (Theotokion): Гаврінлоу провѣщавшꙋ тн und ѵпакон (ὑπακοή): Разбонинче покаанїе. Das Troparion der zweiten Stimme: Єгда сьннде кь сьмрьтн жнвоте, das Theotokion dazu: Вьса паче сьмнсла und ein zweites Theotokion: Прѣблсвена ѥсн бце дво, dann ὑπακοή: По стрстн шьдше на гробь. Das Troparion der dritten Stimme: Да веселет се нбснаа, да радуют се земльнаа, dazu Theotokion: Тебе ходатанцоу спсенїю und ὑπακοή: Оудивлꙗѥ видѣнїемь, ѿрошаѥ гланїн. Das Troparion der vierten Stimme: Свѣтлоую вьскрсенїа проповѣдь, das Theotokion dazu: Єже ѿ вѣка оутаѥноѥ und ὑπακοή: Ꙗже твоѥго прѣславнаго вьстанїа. Das Troparion der fünften Stimme: Сьбезначелноѥ слово ѿцоу н дхоу, das Theotokion dazu: Радуй се двери гна непроходнмаа und ὑπακοή: Аггльскымь зраком оумь оуднвлꙗюще. Das Troparion der sechsten Stimme: Аггльскые снлы на гробѣ твоѥмь, das Theotokion dazu: Иже блсвеноую нарекы себѣ мтерь und ὑπακοή: Волною н жнвотворною тн сьмртїю. Das Troparion der siebenten Stimme: Раздроушн крстомь своимь сьмрьть н ѿврьзе разбоиннкоу ран, das Theotokion dazu: Ꙗко нашемꙋ вьскрсенїю скровнще und ὑπακοή: Иже нашь зракь прнѥмы. Das Troparion der achten Stimme: Сь вышннхь сьннде млосрде, погребенїе прнѥть, das Theotokion dazu: Иже нась радн рождень се ѿ двы und ὑπακοή: Мѵроносице жнводавца прѣдсташе гробоу.

Diesen Texten kann man in den heutigen griechischen und slawischen liturgischen Büchern leicht auf die Spur kommen. Das Ὡρολόγιον τὸ μέγα, dessen achte Ausgabe vom Jahre 1899 (in Venedig, in der griechischen Typographie, ὁ Φοῖνιξ gedruckt) mir vorliegt,

bringt in der Ἀκολουθία τοῦ ὄρθρου (Sonntag früh) zuerst folgende Εὐλογητάρια ἀναστάσιμα ψαλλόμενα ἐν ταῖς κυριακαῖς τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ (auf S. 46—47), die den Troparien, die im Münchener Psalter Fol. 228ᵃ vorkommen, genau entsprechen: Τῶν ἀγγέλων ὁ δῆμος κατεπλάγη ὁρῶν σε ἐν νεκροῖς λογισθέντα, dazu Εὐλογητὸς εἶ, κύριε, δίδαξόν με τὰ δικαιώματά σου, dann: Τί τὰ μύρα συμπαθῶς τοῖς δάκρυσιν, ὦ μαθήτριαι, κιρνᾶτε; weiter: Λίαν πρωΐ, μυροφόροι ἔδραμον πρὸς τὸ μνῆμά σου θρηνολογοῦσαι, ferner Μυροφόροι γυναῖκες μετὰ μύρων ἐλθοῦσαι πρὸς τὸ μνῆμά σου, dann unter δόξα, τριαδικόν: Προσκυνοῦμεν πατέρα καὶ τὸν τούτου υἱόν τε καὶ τὸ ἅγιον πνεῦμα und unter καὶ νῦν θεοτοκίον: Ζωοδότην τεκοῦσα ἐλυτρώσω παρθένε τὸν Ἀδὰμ ἁμαρτίας. Erst nach diesen Troparien folgen in demselben Horologion auf den nächsten Seiten (S. 47—48) Εὐλογητάρια ἀναστάσιμα ψαλλόμενα ἐν τοῖς σάββασι, die in dem Cetinjer Psalter vorausgehen. Diese sind: 1. Τῶν ἁγίων ὁ χορὸς εὗρε πηγὴν τῆς ζωῆς, 4. Οἱ τὸν ἀμνὸν τοῦ θεοῦ κηρύξαντες, 5. Οἱ τὴν ὁδὸν τὴν στενὴν βαδίσαντες, 3. Εἰκών εἰμι τῆς ἀρρήτου δόξης σου, 2. Ὁ πάλαι μὲν ἐκ μὴ ὄντων πλάσας με, 6. Ἀνάπαυσον ὁ θεὸς τοὺς δούλους σου, 7. Τὸ τριλαμπὲς τῆς μιᾶς θεότητος, 8. Χαῖρε σεμνή. Die hier beigefügten Zahlen beziehen sich auf die Cetinjer Ausgabe und zeigen, daß in dem Cetinjer Psalter eine andere Reihenfolge beobachtet worden ist.

VI.

Das Verhältnis des slawischen Textes im Münchener Kodex zu anderen Texten.

Und nun noch einige Bemerkungen über das Verhältnis der im Münchener Kodex enthaltenen Psalmenübersetzung zu den übrigen älteren Texten. Ich muß dabei meine Ausgabe der altkirchenslawischen Psalter voraussetzen und an das daselbst gesammelte Material anknüpfen. Fünf Texte südslawischer Provenienz sind dort entweder im vollen Umfang abgedruckt oder mit abweichenden Lesarten reichlich versehen. Die dort gemachte Vergleichung aller Texte führt zu dem sicheren Resultat, daß alle noch so abweichenden Handschriften endlich und letztlich auf éiner Übersetzung beruhen. Ihre Abweichungen untereinander beschränken sich wesentlich auf Abänderungen in der Wahl einzelner Ausdrücke, viel seltener ganzer Wendungen, wobei in den meisten Fällen das Spätere von dem Ursprünglichen leicht auseinander gehalten werden kann. Wo z. B. die drei hauptsächlichsten Texte, ich meine den Sinaitischen, Bologner und Pogodinschen, übereinstimmend dieselbe Übersetzung geben, da kann mit voller Sicherheit behauptet werden, daß man die ursprüngliche Gestalt vor sich hat. Glücklicherweise bilden Stellen vollständiger Übereinstimmung entschiedene Mehrzahl der Fälle. Wo die besondere Lesart auf einen oder zwei Texte beschränkt ist, dort ist allerdings die Entscheidung nicht immer leicht. Z. B. der im Sinaiticus beliebte Ausdruck рѣснота, für das allgemein übliche Wort истина, ist jedenfalls ein sehr altes Merkmal, das aber schwerlich bei der ersten Übersetzung der heil. Schrift, z. B. des Evangeliums, in Anwendung kam. Denn in keinem alten Evangelientexte kommt рѣснота vor. Nach unseren heutigen Kenntnissen der slawischen Dialekte ist dieser Ausdruck als pannonisch zu bezeichnen, weil noch heute Formen dieser Wurzel im Slowenischen und Kaj-Kroatischen vorhanden sind. Da aber das Wort schon im Psalter anzutreffen ist, so muß man sagen, daß рѣснота, vielleicht als Doublette zu истина, schon bei der ersten Arbeit am Psalter, vielleicht mit Rücksicht auf den lokalen Gebrauch des Ausdrucks oder als Eigentümlichkeit eines bei der Übersetzung beteiligt gewesenen Individuums, in die Übersetzung Aufnahme fand. Der Ausdruck mußte später unter der allgemeineren Geltung des in Evangelien angewendeten истина zurückweichen. Selbst in dem bei Brčić abgedruckten

glagolitischen Psalter kommt durchwegs nur истина vor. Ein anderer derartiger Ausdruck ist надро für скоро und оунадрити für оускорити. Auch dieser Ausdruck scheint unter gleichen Umständen in die slawischen Texte Aufnahme gefunden zu haben, doch kommt er schon im Evangelium vor (neben скоро) und auch im Psalter hielt er sich länger, noch im kroatischen Text bei Brčić lesen wir ѥдро, Ps. 36. 2, 78. 8, 101. 3, 137. 3, 142. 7, und оуѥдрити für ταχύνειν dreimal. Beachtenswert ist, daß auch der Čudovo-Psalter dieses Wort kennt. Bis zum Münchener Kodex reichten jedoch solche altertümliche Ausdrücke nicht mehr. Er bewegt sich überhaupt nicht mehr in der Sphäre so alter Überlieferungen und wenn er im ganzen den alten Texten sehr nahe steht, von der Orthographie und einigen grammatischen Formen abgesehen, so erklärt sich das aus der treuen Bewahrung des Ursprünglichen im Verlaufe von Jahrhunderten. Zu den unmittelbaren Vorbildern des Münchener Textes muß man solche, bekannte oder unbekannte, bulgarische und serbische Psalter zählen, wie sie in meiner Ausgabe durch den jetzt in Sofia befindlichen bulgarischen vom Jahre 1337 und durch den jetzt in Bukarest aufbewahrten serbischen vom Jahre 1346 vertreten sind. Wenn man zwischen den zwei zuletzt genannten und dem Münchener Psalter einen Vergleich anstellt, ergibt sich die entschiedene Hinneigung des Münchener Textes zu dem Bukarester serbischen Psalter. Beinahe in allen den Fällen, wo der letztere von dem bulgarischen Psalter abweicht, folgt ihm treu der Münchener Text. Da man aber nachweisen kann, daß von den beiden genannten Psaltern aus der Mitte des 14. Jahrhunderts der eine (bulgarische) entschieden mehr zu dem Bologner, der andere (serbische) zu dem Pogodinschen Text hinneigt, so folgt daraus, daß eine gewisse Beziehung des Münchener Psalters durch die Vermittlung des Bukarester selbst zu dem Pogodinschen angenommen werden kann. Sie gehören alle einer Gruppe an, an deren Spitze man füglich den Pogodinschen Text stellen darf. Wenn man nun diesen Psalter als den Stammhalter einer Gruppe aufstellt, und dem Bologner Psalter die Führerrolle der anderen Gruppe anweist, so ergibt sich der Bukarester Text als ein Nachkomme aus dem 14. Jahrhundert der Pogodinschen Gruppe und Münchener Text ist ihr jüngerer Vertreter, während der bulgarische Psalter vom Jahre 1337 dem Bologner Text ziemlich treu folgt. Natürlich ist diese Verwandtschaft nicht so zu verstehen, als ob die Denkmäler einer Gruppe überall durch dick und dünn zusammengehen müßten, vielmehr bleiben jedem von ihnen doch einige individuelle Züge übrig. Auch Berührungen in manchen Einzelheiten der einen Gruppe mit der anderen kommen vor, z. B. zwischen dem Münchener Text und dem Bologner gibt es einige Berührungspunkte. Solche Tatsachen, wenn sie nicht ein gewisses Maß überschreiten, zeigen nur, daß die beiden Hauptgruppen in der geschichtlichen Wirklichkeit nicht ganz unabhängig nebeneinander gingen, sondern sich gegenseitig beeinflußten, bald mehr, bald weniger. Der Pogodinsche Text steht dem Sinaitischen um einige Nuancen näher, als der Bologner. Belege dafür kommen unten zur Sprache.

Um die Eigentümlichkeiten des Münchener Psalmentextes zu charakterisieren, muß man vor allem von solchen Erscheinungen absehen, die bei einem Denkmal serbischer Provenienz aus dem Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts selbstverständlich sind. Z. B. der Text des Münchener Psalters kennt kein ꙁ, während noch der bulgarische Text des Jahres 1337 diesen Buchstaben sehr häufig anwendet. Dieser Text wendet keine Formen ohne l epenthetikum an, also nur ꙁемлꙗ usw. Er bewahrt regelmäßig ь an allen Stellen, wo dieser Laut nicht ohneweiteres ausgelassen werden kann, also: пришьствиѥ, коньць usw. Nur in тогда, когда ist о regelmäßig, ebenso in оуповати. Neben ѥ ist sowohl im Anlaut

wie auch im postvokalischen Inlaut є sehr häufig. Als Serbismen seien erwähnt gen. мора, nom. боурa. Von den Deklinationsformen seien hervorgehoben die zusammengezogenen Genitive auf -аго (nicht -ааго), die Dative auf -омоу (nicht -оуоумоу), regelmäßig auch die Pluralformen auf -ыхь, -ымн (statt -ынхь, -ынмн). Sehr häufig findet die Anwendung der Genitive нась, кего, нхь für die alten Akkusative ны, н, ꙗ statt. In der Konjugation wird die zweite Person sing. des Aoristes sehr gern und sehr häufig durch das zusammengesetzte Perfektum ersetzt, z. B. Ps. 5. 6 възненавндѣ lautet im Münchener Psalter вьзненавндѣль кесн, Ps. 9. 5 сѣде: hier сѣль, кесн, Ps. 9. 38 оуслъша: hier оуслышаль кесн, Ps. 16. 3 раждьже мѧ: hier раждель ме кесн usw. Die einfachen Aoriste oder die s-Aoriste älterer Formation werden im Münchener Psalter regelmäßig durch die ch-Formen ersetzt: Ps. 9. 16 оугльбоше buc. mon.: оугльбѫ die übrigen, Ps. 16. 11 ѡбндоше mon.: ѡбндѫ die übrigen, ebenso Ps. 21. 13; Ps. 17. 46 ѡхрьмоше buc. mon.: ѡхръмѫ die älteren Texte; Ps. 19. 9 падоше mon.: падѫ die übrigen, auch buc. падоу; aber Ps. 26. 2 steht auch buc. нзнемогоше, падоше; Ps. 25. 4 не сѣдохь buc. mon.: не сѣдъ die älteren Texte. Vgl. noch Ps. 21. 30 ꙗше mon. buc.: ꙗса die älteren oder auch пондоше statt поꙗса z. B. 104. 35, Ps. 6. 3 сметоше се mon.: смаса сѧ die älteren (doch schon bon. сметошѫ сѧ). Im Imperativ sind jetzt schon die Formen wie накажате, възнщѣте oder възнщате nicht mehr üblich, sondern bloß накажнте, вьзнщнте. Im Dual wird ohne Unterschied der Person die Endung -та angewendet. Für den Koditionalis steht regelmäßig быхь oder бнхь, бнмь fand ich nur Ps. 80. 15. Statt der ersten Person Ps. 7. 5 отпадѣмь steht schon umschreibend да ѿпадоу buc. mon. Dann und wann ist die ganze Konstruktion der griechischen näher gebracht, so Ps. 25. 7 für älteres да оуслышѫ н нсповѣмь steht mon. buc. der Infinitiv оуслышатн н повѣдатн, so auch 26. 4 да зьрѭ: зрѣтн oder Ps. 30. 11 болѣзннѭ die älteren, später вь болѣзнн buc. mon. (ἐν ὀδύνῃ). Unter einigen häufiger wiederkehrenden Wortbildungen oder Phrasen seien hervorgehoben трава statt des älteren трѣва, гльбнна für älteres глѫбнна, елен statt олен, чловѣчьскь statt des früher üblichen чловѣчь, безаконне statt безаконенне, вѣроватн statt вѣрѫ ꙗтн, гдѣ statt къде, дондѣже statt дондеже, да не когда für еда къгда u. n. a.

1. Wenn man von solchen häufiger wiederkehrenden Zügen des Münchener Kodex als regelmäßigen Erscheinungen seiner Sprache und seiner Zeit absieht, worin schon volle Übereinstimmung zwischen mon. (= Münchener Text) und buc. (= Bukarester Text) herrscht, bleibt eine Tatsache erwähnenswert, die mit einer großen Anzahl von Belegen bekräftigt werden kann, nämlich die Übereinstimmung zwischen buc. und mon. in vielen Lesarten, die ihnen im Gegensatz zu allen anderen Texten den Charakter einer größeren Ähnlichkeit verleihen. Wenn man nämlich in meiner Ausgabe in dem Variantenmaterial unter dem Abkürzungszeichen buc. eine besondere, von den übrigen Texten abweichende Lesart zitiert findet, so kann man in allermeisten Fällen dieselbe Lesart auch für mon. voraussetzen. Ich will das durch Beispiele belegen, die ich durch alle Psalmen durchnehme, wobei ich auch auf die starke Übereinstimmung des bulgarischen Psalters mih. mit buc. mon. Rücksicht nehme, soweit das nach dem bei Valjavec (Rad, C) mitgeteilten Material möglich ist.

Ps. 1. 3 водь buc. mon. (auch pog. so): водамъ bon. sof. — ib. вса кєлнка аще buc. mon.: вьсе елнко pog. bon. sof. — Ps. 2. 5 für das Verbum ταράσσειν in seinen verschiedenen meist passiven Formen ist in den ältesten Texten der üblichste Ausdruck съмастн сѧ, Aor. съмасъ сѧ, съмаса сѧ oder съматохъ сѧ, съматоша сѧ usw. Vgl. 2. 5, 6. 3, 4, 8, 11, 17. 7, 30. 10, 11, 37. 11, 38. 7, 41. 7, 45. 7, 47. 5, 54. 3, 63. 8, 67. 6, 76. 5, 82. 16, 18, 89. 7, 118. 60, 142. 4. Beinahe an allen diesen Stellen wird man in jüngeren Texten, buc. und

noch mehr mon., dafür die andere Ableitung desselben Verbums, nämlich смоутити antreffen. Selten begegnet schon in älteren Texten die Anwendung des Verbums мѫтити oder съмѫтити, so 38. 7 schon sin. мѫтитъ са (die übrigen матетъ са), 29. 7 und 56. 5 schreiben alle съмѫщенъ, 45. 3 alle смѫщаетъ са, ibid. 4 pog. смѫтиша са, aber съматоша са sin. bon., Ps. 76. 17 сматоша са pog., aber съмѫтишѫ са bon. sin. sof. buc. Seltener ist das Verbum mit der Präposition въз- zusammengesetzt, so 64. 9 възматѫтъ pog. sof.: възмѫтатъ bon. buc. mon., 75. 6 възматоша са bon., възмаса са pog., aber mon. вьзмоутише се, Ps. 87. 17 haben alle възмѫтиша, 103. 29 възматѫтъ bon. mon., възмѫтатъ pog. buc., 106. 27 възмаша pog., -тоша bon. (aber buc. mon. смоутише се) und 108. 22 възмате са pog. bon., aber вьзмоути се mon. Schon der bulgarische Text mih. saec. XIII zieht die Form съмѫтити са entschieden vor. — Ps. 2. 9 сьсоудь скоудѣльничь buc. mon.: съсѫдъı скѫдельника bon. pog. sof. — Ps. 4. 2 оущедры ме mon.: помилоуи ма pog. bon. sof. Dieses Verhältnis wiederholt sich auch sonst: Ps. 58. 6 оущедри mon.: помилоуи pog. bon. sof., Ps. 59. 3 оущедриль ны юси buc. mon.: помиловалъ нъı юси pog. bon. sof. (Ps. 66. 2 haben auch pog. bon. оущедри), Ps. 76. 10 оущедрити mon. buc.: помиловати pog. bon. sof., Ps. 101. 14 оущедриши mon. buc.: помилоуеши pog. bon. sof., ibid. оущедрити: помиловати, Ps. 102. 13 щедрить, оущедрить mon. buc.: милоуетъ, помилоуетъ pog. bon. sof., Ps. 111. 5 habe nalle милоуѩ, d. h. pog. bon. sof., aber auch buc. mon., Ps. 122. 2 haben wieder alle оущедритъ. Ähnliches Verhältnis kehrt beim Substantiv щедрота gegenüber милость wieder: щедроты steht in allen Texten in Ps. 24. 6, 39. 12, 50. 3, 68. 16, 76. 10, 102. 4, 118. 77, 144. 9, aber 78. 8, 118. 156 haben щедроты buc. mon., dagegen милости pog. bon. sof., ebenso 105. 46 вь щедроты buc. mon.: въ милость pog. bon. sof. Selbst beim Adjektiv kann man dasselbe Verhältnis beobachten: Ps. 77. 38 steht щедрь buc. mon., aber милостивъ pog. bon. sof., dagegen щедръ in allen Texten Ps. 85. 15, 102. 8, 110. 4, 111. 4, 144. 8. Mit buc. mon. stimmt auch mih. saec. XIII überein. — Ps. 4. 4 оувѣдите buc. mon. (auch sin. so): разоумѣите pog. bon. sof., vgl. Ps. 17. 44 не вѣдѣхь mon.: не знахъ alle anderen, Ps. 19. 7 позпахь mon. buc. sin., die anderen разоумѣхь, Ps. 73. 4 разоумѣше mon. buc.: позпаша pog. bon. sof., Ps. 137. 6 свѣсть mon.: знаеть die übrigen. — Ps. 7. 10 оутробы buc. mon.: ѫтробѫ pog. bon. sof. — Ps. 8. 3 младѣньць buc. -цьь mon.: младенечь pog. bon. — Ps. 9. 3 пою buc. mon.: въспоѭ pog. bon. sof., ibid. 7 врагоу buc. mon.: вражиѩ bon. pog. sof., ibid. 10 оубогомоу mon. buc.: оубогъıмъ pog. bon., ibid. 25 прѣдь нимь buc. mon.: прѣдъ лицемь его pog. bon. (der erste Übersetzer wollte ἐνώπιον genau wiedergeben, auch im lateinischen steht in conspectu eius, das ihm möglicherweise vorlag, auch der Čudovo-Psalter hielt an dieser Übersetzung fest). — Ps. 13. 4 für ἐργάζεσθαι in älteren творити, in jüngeren дѣлати; das erste Verbum steht in 5. 5, 6. 8, 7. 15, 58. 3, 91. 8, 100. 8, 124. 5, 140. 4, 9, daneben nur in jüngeren дѣлати 13. 4, 27. 3, 35. 13, 58. 6, 91. 10, 93. 16; in allen дѣлати 14. 2, 43. 1, 52. 5, 57. 3, 63. 3, 73. 12, 118. 3. — Ps. 13. 5 оубоıаше се buc. mon.: die übrigen оустрашиша са. Der letztere Ausdruck kehrt in allen Texten wieder Ps. 26. 1, 77. 53, 103. 7, 117. 61. — Ps. 16. 1 вь оустнахь buc. mon. auch sin., pog. nur dualisch въ оустьноу, dagegen bon. въ оустѣхъ, wo schon der adjektivische Zusatz лъстивахъ zeigt, daß die Lesart оустѣхъ unrichtig ist. In der Tat steht für χείλη regelrecht оустьнъı Ps. 11. 3, 4, 15. 4, 16. 4 usw. Ps. 16. 13 прѣдвари ихь buc. mon.: вари ихъ pog. bon. sof., so auch sonst: Ps. 17. 6, 19 прѣдварише mon.: sonst вариша, Ps. 20. 4 прѣдвариль юси mon.: sonst варилъ юси, Ps. 94. 2 прѣдваримь buc. mon.: варимъ pog. bon. sof., Ps. 118. 148 прѣдвариста mon.: вариста buc. -сте sin. pog. -стѣ bon. Alle diese Beispiele entsprechen dem griechischen Verbum προφθάνω. Auch in mon. und buc. blieb das einfache

Verbum варити in Ps. 58. 10, 67. 26, 32, 87. 14 und 118. 47. Für das griechische προκαταλαμβάνω wechselt прѣдварити mit варити ab Ps. 76. 5, während 78. 8 auch in buc. mon. das einfache варити steht. — Ps. 17. 4 хвалямь buc. mon.: хвала pog. bon. sof., die erstere Lesart faßte das Wort als gen. plur. αἴνων auf; ibid. 8 прогнѣва се buc. mon. (so auch sin.): разгнѣва сѧ pog. bon. sof., so auch Ps. 73. 1 прогнѣва mon. sin.: разгнѣва pog. bon. sof. und buc., sonst ist прогнѣвати überall das üblichere: 2. 12, 84. 6, 102. 7, 111. 10, 123. 3, nur 59. 3 und 105. 40 steht разгнѣвати. Ps. 17. 13 ѿ ѡблистанија mon. buc.: sonst ѿ блистанија; ibid. град̑и buc. mon. aber градъ pog. bon. sof. (χάλαζα), ibid. оуглиѥ ѡгньно buc. mon.: sonst ѫглие ѡгньни; ibid. 24 сьхраню buc. mon., auch sin. so, sonst оцѣщѫ (griechisch φυλάξομαι); ibid. 44 ungenau избавить mon. buc. statt des richtigen избави pog. bon. sof.; ibid. 48 ѿмьщениѥ mon. buc.: sonst мьсть, auch Ps. 57. 11 überall мьсть, ebenso Ps. 78. 10, 93. 1, 149. 7. — Ps. 18. 6 селѥниѥ своѥ mon. buc.: село его pog. bon. sof., Ps. 25. 8 steht dafür вьселѥниѥ mon. buc. bon. sin., селениѥ pog. sof., Ps. 42. 3 in allen село, ebenso Ps. 45. 5, 48. 12, 60. 5, 68. 26, 73. 7, 77. 51, 55, 60, 67, 82. 6, 83. 1, 11, 86. 2, 105. 25, 107. 8, 119. 5, 131. 3, 5, 7. Merkwürdig ist Ps. 90. 10 къ тѣлеси твоемоу in allen slawischen Texten bis in den glagolitischen bei Brčić, wahrscheinlich las der erste Übersetzer τῷ σώματι statt τῷ σκηνώματι, obwohl keine Variante diese Lesart gibt.[1] Einmal ist σκήνωμα durch жилище Ps. 14. 1 und einmal durch очръщь oder очръще Ps. 77. 28 übersetzt, hier hat glagolitischer Text окришль — im Grunde dasselbe Wort. Gegenüber der häufigen Anwendung des Ausdruckes село für σκήνωμα mag erwähnt werden, daß dieses Wort in dem Evangelientext ἀγρός bedeutet, dagegen wird σκήνωμα in act. ap. 7. 46 durch селениѥ ausgedrückt. Im Psalter kommt село für ἀγρός Ps. 106. 37 und einige Male als Adjektiv сельнъ für τοῦ ἀγροῦ vor. — Ps. 19. 4 поменеть buc. mon.: помани bon. pog. sof. sin. — Ps. 20. 4 ѿ камене чьстьнаго mon. buc.: sonst ѿ к. драгааго (τιμίου), so auch Ps. 18. 11, während Ps. 115. 6 alle Texte чьстьна (sc. съмръть) schreiben für dasselbe τίμιος. — Ps. 21. 11, ist ис чрѣва buc. mon. ja auch sin. sof. die richtige auch sonst überall beobachtete Übersetzung des griechischen Wortes κοιλία, doch schreibt pog. bon. sof. an erster Stelle ѿ ѫтробы. Das letzte Wort scheint eher für γαστήρ gebraucht gewesen zu sein, so Ps. 30. 10, 43. 26, 70. 6, 138. 13. Allein auch чрѣво in 21. 9, 57. 4, 109. 3, 126. 3. — Ps. 21. 17 лоукавыхь mon. buc.: злобивыхъ pog. bon. sof. (πονηρευόμενος), der erste Ausdruck kehrt wieder Ps. 5. 5, 14. 4, 25. 5, 36. 1, 8, 9, 73. 3, 91. 12, 104. 15, der letztere nur Ps. 63. 3 (злобивыхъ), Ps. 93. 16 steht лоукавноующе mon. buc.: злобоующиихъ sin. pog. bon. sof. und Ps. 118. 115 schreibt лоукавноующеи mih. mon., dagegen alle anderen зълобивии.[2] — Ps. 21. 26 молитвы mon. buc.: обѣты pog. bon. sof. (τὰς εὐχάς), so noch Ps. 55. 13, 115. 5 (hier haben mih. mon. молитвы, alle anderen обѣты), Ps. 115. 9 wieder молитвы mih. buc. mon., die anderen обѣты; das letztere Wort kehrt in derselben Bedeutung wieder Ps. 49. 14, Ps. 65. 13 schreiben buc. mon. und pog. молитвы, bon. sin. sof. обѣты, Ps. 60. 8 und 64. 2 haben alle den Ausdruck молитва (sin. an letzter Stelle обѣтъ). Der Ausdruck обѣтъ für εὐχή scheint Eigentümlichkeit des Psalters zu sein, da im Neuen Testament dafür nur молитва angewendet wird; vgl. noch als Verbum εὔχομαι Ps. 75. 12 помолите сѧ schon sin. und buc. mon.; sonst die älteren Texte обѣщаите сѧ, so auch im glagolitisch kroatischen

---

[1] Ganz so ist in I petr. 1, 13 in šiš. вь семь телесы übersetzt für ἐν τούτῳ τῷ σκηνώματι und ibid. 14 ѡтьложениѥ тѣлоу моѥмоу, wo allerdings auch im griechischen die Variante τοῦ σώματος nachweisbar ist.

[2] Auch für πονηρία steht злоба Ps. 7. 10, 54. 16, dagegen лоукавьство Ps. 27. 4, 93. 23 buc. mon., 72. 8 nur mon. und Ps. 140. 4 haben schon die ältesten Texte словеса лѫкавнаа (εἰς λόγους πονηρίας), mon. сл. лоукавьствиѩ.

Psalter und Ps. 131. 2 haben alle Texte обѣща сѧ. — Ps. 21. 28 ѥзыкь buc. mon.: ѩзычьнаа pog. sin. ѩзычьска bon. sof. — Ps. 22. 3 правды mon. buc.: правъиѩ pog. bon. sof. (griechisch δικαιοσύνης). — Ps. 24. 11 многь buc. mon. sof.: велии sin. pog. sof. (griechisch πολλή). — Ps. 25. 3 благоѹгодныхь mon. buc.: ѹгодныхь die übrigen, das einfache Verbum kehrt wieder Ps. 34. 14, 55. 14, 114. 9; Ps. 25. 8 благолѣпиѥ buc. mon.: красотѫ pog. bon. sof. (εὐπρέπεια), so auch 92. 1 mon., der letzte Ausdruck noch Ps. 49. 2, während Ps. 103. 2 alle вельлѣпота anwenden; Ps. 92. 1 schreiben die ältesten Texte лѣпота. — Ps. 25. 10 мьзды buc. mon.: мъітъ oder мъітомъ die übrigen, im griechischen δῶρον, derselbe Ausdruck Ps. 14. 5 überall мъзда, nur sin. мъіто; sonst wird der Ausdruck даръ gebraucht: Ps. 44. 12, 67. 30, 71. 10, 75. 12. — Ps. 26. 9 не ѿврати sin. mon. buc.: не ѡтъвръзи pog. bon. sof. Die letzte Lesart ist falsch, vielleicht aus der nächsten Zeile, wo μὴ ἐγκαταλίπῃς με не ѡтъвръзи мене steht, herübergenommen, weil sonst das Verbum ἀποστρέφω regelmäßig durch отъвратити (z. B. 9. 32, 12. 1, 21. 25, 29. 8, 43. 25, 50. 11, 68. 18 usw.) oder възвратити (z. B: 6. 11, 9. 4, 18, 17. 38, 34. 4, 13, 39. 15, 43. 11, 52. 7, 53. 7, 69. 3, 4, 73. 11, 21 usw.) übersetzt wird; Ps. 77. 57 steht buc. mon. обратише се (sonst възвратиша сѧ), so auch 103. 9 in allen Texten, 118. 59 haben sonst alle обратихъ, nur sof. възвратихъ. — Statt молитва für δέησις kommt mon. buc. einige Male молѥниѥ in Anwendung, so 27. 2, 6, 60. 2, 139. 7; 87. 2 (haben alle молѥниѥ), ebenso 111. 18 und 114. 1; Ps. 27. 3 für das ältere искрьнии schreiben mon. buc. ближнии, sonst ist in allen Texten искрьнии üblich, 100. 5 steht nur in sof. ближ'ньѣго, Ps. 37. 12 und 121. 8 haben schon die ältesten Texte den Ausdruck ближика und das setzt sich so fort auch in jüngeren Texten, doch 37. 12 hat mon. искрьни, buc. ближьни. — Ps. 27. 7 помощь ми бъістъ die übrigen, помощьникь mon. buc. (ἐβοηθήθην). — Ps. 30. 26 сьдѣлаль ѥси buc. mon.: съвръшилъ єси pog. bon. sof.; vgl. 7. 3 überall das Verbum сьдѣлати. — Ps. 31. 9 конь и мьськь buc. mon. auch sin. (auch griechisch sing.): кони и мъскъі pog. bon. sof. — Ps. 32. 10 ѥзыкомь buc. mon.: ѩзыкъ pog. bon. sin. sof. — Ps. 34. 7 тоуниѥ buc. mon. (δωρεάν): pog. sin. ашютъ, bon. спъіти, sof. безоума, vgl. ebenso Ps. 34. 19, wo безоума sof. buc., тоуниѥ mon. schreibt, Ps. 68. 5 тоуниѥ mon., безоума buc., спъіти pog. bon., Ps. 108. 3 спъіти pog. bon. sin. buc., испъіти sof., nur mon. тоуниѥ, ebenso Ps. 118. 161, wo тоуниѥ buc. mon. hat, ebenso Ps. 119. 7. Auch für μάτην wendet man въ соуе an 34. 7, 38. 6, 12, 40. 7 (hier die meisten соуе, doch mon. вь соуѥ), 62. 9, 126. 1, 2, nur Ps. 38. 7 schreibt pog. въ бездовь. — Ps. 34. 8 wird θήρα (captio) durch льсть übersetzt in sin. pog. bon. sof. — also gewiß ist das die älteste Übersetzung, buc. und mon. wenden dafür offenbar als Verbesserung den Ausdruck ловитва an: ловитвоу юже ськри; Ps. 16. 12 steht der Ausdruck ловъ, Ps. 123. 6 ловитва und Ps. 131. 15 ebenfalls in den beiden jüngeren Texten, während die älteren hier die Lesart χήραν voraussetzen und въдовицѫ anwenden. — Ps. 34. 8 ѡбьиметь ѥго mon. buc. nach dem griechischen συλλαβέτω αὐτόν, die älteren Texte lesen συλ. αὐτούς und übersetzen: ѡбьметь ѩ (so pog. bon. sof., doch sin. schreibt и, d. h. αὐτόν); ibid. ältere Texte haben да въпадѫтъ (griechisch πεσοῦνται), die jüngsten buc. mon. да вьпадеть вь ню (griechisch πεσεῖται). — Ps. 34. 11 вьсташе buc. mon., die älteren въставъше (ἀναστάντες). — Ps. 35. 5 für παρέστη steht in ältere Texten ста на —, die jüngeren buc. mon. übersetzen wörtlicher прѣ̂ста, mon. außerdem вьсакомоу поути не благоу, ganz nach dem griechischen πάσῃ ὁδῷ οὐκ ἀγαθῇ, während buc. noch die Wendung на всакомь поути не блазѣ wahrt; ibid. 7 бездьна многа buc. mon., die älteren бездъниѥ много, sonst steht бездъна auch in den ältesten Texten Ps. 32. 7, 41. 8, 70. 20, 21, 76. 17, 103. 6, 105. 9, 106. 26, 134. 6, 148. 7, nur 77. 15 liest man überall въ безводнѣ мнозѣ,

wahrscheinlich wegen Vers 17, wo gleichfalls въ безводьнѣ steht, das dem griechischen ἐν ἀνύδρῳ entspricht. — Ps. 36. 9 наслѣдеть землю buc. mon. (κληρονομήσουσιν τὴν γῆν): die älteren schreiben hier обладаѭтъ землеѭ, der erstere Ausdruck ist sonst der gewöhnliche in allen Texten, so Ps. 24. 13, 36. 11, 22, 29, 43. 4, 68. 36, 82. 13, in etwas geänderter Form наслѣдовати: Ps. 104. 44, 118. 111. — Ps. 36. 14 für ἐνέτειναν ist der ältere Ausdruck налаштн (налацатн), also Aor. налаша oder налакоша, der spätere напрещн — напрезатн, also Aor. напрегоше; Ps. 7. 13 steht напреже buc. mon. und auch schon bon., dagegen in sin. pog. отъвлѣче, wo wir налаче erwarten würden; Ps. 10. 2 schreiben alle Texte den älteren Ausdruck: налаша pog. bon. sin. налѫкошѫ sof. und налекоше buc. mon.; Ps. 44. 5 налацн pog. bon. sof. und buc., aber mon. напрезы; Ps. 57. 8 налачетъ pog. bon. sof., aber напрежеть buc. mon.; Ps. 63. 4 налаша pog. sof. sin. налакошѫ bon. налекоше buc., aber mon. напрегоше; Ps. 77. 9 налацаѭще pog. bon. sin. buc., aber напрезающе mon. Auch in mih. saec. XIII bulgarischer Redaktion herrscht durchwegs das Verbum напрагѫ. — Ps. 36. 26 für δανίζει die älteren Texte занмъ даетъ, buc. und mon. вь занмь даеть, ibid. Vers 21 ist dafür das Verbum заемлеть gesetzt. — Ps. 39. 18 die älteren schreiben не замѫдн sin. не замоудн pog. bon., die jüngeren не закьснн sof. buc. mon. (μὴ χρονίσῃς), vgl. ebenso Ps. 69. 6, wo auch sof. не замоудн schreibt, nur buc. mon. не закьснн. — Ps. 41. 2 für ѩкоже (ὃν τρόπον) schreiben buc. mon. ньмьже образомь; ibid. für жадаеть pog. bon. sin. die neueren Texte желаеть buc. mon. (ἐπιποθεῖ), so an zweiter Stelle schon sin. und желѣетъ sof. — ibid. 11 die älteren schreiben на вьсѣко врѣма, ungeachtet es im griechischen steht καθ' ἑκάστην ἡμέραν, in buc. mon. ist die Korrektur на всакь дьнь vorgenommen, übrigens steht es so auch schon in sin., darum kann im kroatischen Psalter diese Lesart auch sehr alt sein. — Ps. 43. 23 wird in den ältesten Texten der passive Ausdruck ἐλογίσθημεν durch die aktive Form вънѣннша ны wiedergegeben, buc. mon. stellten den näheren Anschluß ans griechische her: вьмѣннхомь се. — Ps. 44. 12 für ἐπεθύμησεν war die ältere Übersetzung въсхощеть zu schwach, darum berichtigte man später in вьжделѣеть. Im kroatischen Psalter blieb die alte Übersetzung, trotzdem der lateinische Text ein stärkeres Verbum concupiscet zeigt. Vgl. noch für ἐπιθυμία Ps. 9. 24, 77. 29, 126. 5 und 139. 9 похоть, Ps. 102. 5 die alten Texte похоть, aber buc. mon. желанне, ebenso 77. 30 sonst in allen похоть, doch mon. желанне, Ps. 105. 14 schreiben alle Texte хотѣнне, endlich der Ausdruck желанне kommt allein vor in Ps. 9. 38, 20. 3, 37. 10, 111. 10. — Ps. 44. 14 für das griechische Wort κροσωτόν (d. h. ἐν κροσωτοῖς) schreiben die älteren Texte трѣснъı als Instr. plur. von трѣснъ, dagegen buc. mon. wenden dafür рѣснъı-ресны an, die letztere Form scheint die richtigere zu sein und auf älteren раснъ oder расьнъ zu beruhen. — Ps. 49. 7 steht сьвѣдѣтельствоуѭ für διαμαρτυρήσομαι, in buc. mon. präziser gesagt засвѣдѣтельствоую (im kroatischen Psalter nach älterer Vorlage das einfache Verbum). — Ps. 52. 2 steht buc. mon. блага (für ἀγαθόν), in älteren добра. Die übliche Übersetzung ist благъ, so Ps. 4. 7, 15. 2, 24. 13, 26. 13, 35. 5, 38. 3, 44. 2, 52. 4, 53. 8, 64. 5, 72. 1, 28, 85. 17, 91. 2, 102. 5, 106. 9, 110. 10, 117. 1, 2, 3, 4, 29, 118. 71, 72, 122, 124. 4, 127. 5, 134. 3, 135. 1, 142. 10, 146. 1, nur selten steht in älteren Texten добръ, wie z. B. Ps. 34. 12, wo alle Texte добраа schreiben, vielleicht nach der Lesart καλῶν; in jüngeren ist der Ausdruck добръ durch благъ ersetzt, so in mon. und buc. steht für добро oder добра, добраа der übliche Ausdruck благь 36. 27, 83. 12, 117. 8, 9, nur in mon. steht der letztgenannte Ausdruck in 33. 11, 13, 15, 37. 21, 108. 5 (hier auch mih. възблагаа), 121. 9 (auch hier mih. блага), an allen diesen Stellen blieb добръ noch in buc. Ps. 72. 1 schreibt sin. добръ, alle anderen благъ.

Der kroatische Psalter wahrt добрь an allen Stellen, wo der Ausdruck in ältesten Texten begegnet. — Ps. 52. 6 die ältere Übersetzung gibt den Genetiv чл҃вкоѹгодьникъ, in buc. mon. steht dafür der Dativ ч-оугодникомь. — Ps. 53. 5 ältere Übersetzung искаша д҃ша моеꙗ, buc. mon. вьзискаше und mon. dazu den Akkusativ д҃шоу мою, buc. д҃ше моѥ. — Ps. 57. 6 der griechische Pluralis ἐπᾳδόντων ist in älteren Texten nach der nachweisbaren Lesart des Singulars übersetzt обаваѭщааго, so steht auch im kroatischen Psalter der Singular, dagegen in mon. (aber nur in mon., nicht zugleich in buc.) ist die Übersetzung berichtigt in обаваюшихь. Die unmittelbar darauf folgende Lesart ist auch verschieden, die ältere Übersetzung lautet ѿ прѣмѫдра ѡбавьника ѡбаваѥма, so auch noch im kroatischen Psalter, man las den griechischen Text φαρμακοῦ φαρμακευομένου παρὰ σοφοῦ und bezog παρὰ σοφοῦ auf φαρμακοῦ, das Partizip scheint man auf гласа bezogen zu haben. Dagegen hat buc. die Lesart ѡбаваѥт' се ѡбаваѥма ѿ прѣмоудра, mon. nur mit anderer Wortfolge: ѡбаваѥма обаваѥт' се ѿ прѣмоудра, der Lesart liegt folgender griechischer Text zugrunde: φαρμακοῦται φαρμακευομένη. Diese Lesart begegnet schon in mih. saec. XIII (Valjavec Rad C, S. 13). — Ps. 60. 9 sonst вьздаꙗ, aber buc. mon. mih. вьздати. — Ps. 62. 2 der griechische Text lautet ποσαπλῶς σοι ἡ σάρξ μου, darnach die alte Übersetzung коль мъножицеѭ (oder мъногашьди) тебѣ плъть моꙗ, so auch noch im kroatischen Text, dagegen schreiben buc. und mon.: како простреt' се пльть моꙗ, nach der Lesart ἐπετάθη, die ich bei Amphilochius finde. — Ps. 64. 8 dem griechischen Text τίς ὑποστήσεται entspricht die älteste Übersetzung къто противѫ станетъ, später berichtigte man das Verbum in постоить, so buc. mon., der kroatische Psalter wahrt noch die alte Lesart. — Ps. 65. 7 τῷ δεσπόζοντι, von dem ersten Übersetzer auf das vorausgehende ἐπ' αὐτῷ bezogen, lautet in der Übersetzung: (ѡ немь) ѡбладаѭщиимь, in buc. mon. glaubte man berichtigend den Dativ wörtlich übersetzen zu müssen: обладающоумоу (-щомоу), so auch mih. — Ps. 66. 5 und 95. 10, 97. 9 ἐν εὐθύτητι lautet in der alten Übersetzung: въ правьдѫ, so noch im kroatischen Psalter, trotzdem es lateinisch steht in aequitate; die späteren, d. h. buc. mon. schreiben вь правость, doch an letzter Stelle blieb вь правьдоу. Der griechische Ausdruck εὐθύτης wird durch правьда übersetzt noch Ps. 9. 9, 25. 12 (nur sin.), 110. 8 (hier sin. правость), durch правъини Ps. 16. 2, 98. 4, durch правость Ps. 44. 7 (vgl. oben), 118. 7, durch правота Ps. 25. 12 (alle bis auf sin.), 36. 37 (alle, nur sof. правдѫ), 10. 7 und 16. 2 haben mon. buc. diesen Ausdruck, Ps. 74. 3 schreiben alle so (im N. T. hebr. 1. 8 wird derselbe Ausdruck durch правленіе übersetzt). Vgl. Ps. 91. 16 правъ für εὐθής, wo buc. mon. праведьнь schreiben, Ps. 106. 42 праведни alt, berichtigt правїи mih. mon. — Ps. 67. 26 steht für den griechischen Ausdruck ἐχόμενος in der Bедeutung der nahen Berührung in der ältesten Übersetzung ꙗдѣ, die späteren setzten dafür близь, so auch Ps. 93. 15. An dritter Stelle, Ps. 139. 6, wurde ἐχόμενα τρίβου durch при стьзи übersetzt (vielleicht nach dem lateinischen iuxta iter). Ebenso 140. 6 ist ἐχόμενα πέτρας übersetzt durch при камени (hier steht jedoch im lateinischen Text iuncti petrae). — Ps. 67. 28 ἐν ἐκστάσει lautet in der alten Übersetzung въ оумѣ оужасьнѣ (man beachte die lateinische Übersetzung: in mentis excessu!), so auch im kroatischen Psalter (Berčić schreibt allerdings вь оумѣ оужаснѣ, doch ist wahrscheinlich оужаснѣ zu lesen), die späteren berichtigten in вь оужасѣ buc. mon. — Ps. 67. 34 на небо небоу die älteren Texte: на небо нб҃сное buc. mon. — Ps. 69. 3 haben die älteren Texte хотящеи nach der Lesart οἱ βουλόμενοι, buc. und mon. мыслещеи entsprechend der Lesart οἱ λογιζόμενοι. — Ps. 70. 13 die älteren schreiben одеждѫтъ са стоудомь и срамомь, so auch im kroatischen Psalter, aber buc. mon.: да облѣкоут' се вь стоудь и срамь. — Ps. 71. 10

αἱ νῆσοι lautet in alten Texten отоци, buc. mon. und mih. schreiben dafür острови, Ps. 96. 1 ist überall отоци unangetastet geblieben, nur mih. schreibt schon ѡстрови. — Ps. 72. 14 für μεμαστιγωμένος schreiben die älteren Texte тепенъ, buc. und mon. биѥнь (so auch mih.), dasselbe griechische Verbum wurde ibid. Vers 5 durch не приимѫтъ ранъ übersetzt und so steht es überall, auch im kroatischen Psalter. — Ps. 73. 7 въ земли die älteren Texte, на земли die jüngeren (mih. buc. mon.). — Ps. 74. 5 μὴ παρανομεῖν gut übersetzt in alten Texten не прѣстѫпаите закона, so auch im kroatischen Psalter (nicht nach dem lateinischen nolite inique agere), erst die neueren buc. mon. näher ans griechische anschließend не безаконоуите. — Ps. 75. 6 nach slawischer Syntax: оуснѫшѧ сънолъ своимь, so die älteren Texte, später ans griechische angelehnt: оуснѹше сьнь свои, so buc. mon. und auch mih. sof. — Ps. 75. 8 das griechische ἀντιστήσεται lautet in alter Übersetzung противитъ сѧ, so auch im kroatischen Psalter, später dem griechischen Text näher gebracht in mih. buc. mon. противоу станеть ти. — Ps. 75. 11 für die ältere Übersetzung отълѣкъ (ἐγκατάλιμμα) — so auch im kroatischen Psalter, steht in mih. buc. mon. останькь; Ps. 36. 37, 38 haben alle Texte den letzteren Ausdruck. — ibid. für ἑορτάσει schreiben die älteren Texte оупраздьнитъ сѧ, so auch der kroatische Psalter, dagegen mih. buc. mon. празднoуѥть ти. — Ps. 77. 11 εὐεργεσία lautet in älteren Texten благодѣть oder благодать wie mih., so auch im kroatischen Psalter, später благодѣание, so buc. mon. — ibid. 25 älter ѣстъ, später ꙗде — ibid. 38, 45 für διαφθείρω steht in älteren Texten погоубити, so auch noch mih. und im kroatischen Psalter, aber buc. mon. dafür растлить, растли. Dieses Verbum, entweder растьлѣти oder растьлити сѧ, steht auch 13. 1 (überall), 52. 2. Im Titel 56, 57, 58, 74: не истьли: μὴ διαφθείρῃς. — ibid. 47 steht für τὴν ἄμπελον in älteren Texten вина, in buc. mon. виноградьı (mih. виноградъ), dieser Ausdruck ist in allen Texten Ps. 79. 9, 15, 104. 33, dagegen 127. 3 steht dafür der Ausdruck лоза. — Ps. 77. 57 ältere Texte възвратишѧ сѧ (ἐπέστρεψαν), die jüngeren wie buc. mon. обратише се, der letztere Ausdruck steht Ps. 6. 5, 7. 8, 13. 7, 18. 8, 21. 28, 22. 3, 50. 15, 59 tit., 67. 23, 70. 20, 21, 72. 10, 77. 34, 39, 41, 79. 4, 8, 15, 20, 84. 7, 9, 93. 15, 103. 9, 114. 7, 118. 59, 79; minder häufig ist schon in ältesten Texten der Ausdruck възвратити 6. 11, 13. 7, 52. 7, 55. 10, 58. 7, 15, 84. 2, 5, 89. 3, 13, 103. 29, 125. 1, 4, 145. 4. — ibid. 61 въ рѫцѣ вражии die älteren Texte, въ рѫцѣ врагъ mih., вь роукы врагомь buc. mon. — ibid. 63 ἐπενθήθησαν übersetzen die älteren (auch mih.) посѣтовани бышѧ, buc. und mon. осѣтовани быше; Ps. 34. 14 wird πενθῶν durch плача und σκυθρωπάζων durch сѣтоуѧ wiedergegeben. — Ps. 78. 5 ἐκκαυθήσεται ältere Übersetzung раждежетъ сѧ, spätere разгорить се, vgl. Ps. 2. 13 възгоритъ сѧ, 38. 4 разгоритъ сѧ, 72. 21 разгорѣ сѧ, 88. 47 разгоритъ сѧ (hier mih. раждежет сѧ), 117. 12 разгорѣшѧ сѧ; als aktives Verbum 77. 38 раждежетъ, 120. 6 ожьжетъ und passiv 105. 18 раждьже сѧ. — Ps. 79. 3 statt des freieren да ны съпасеши (so alle älteren Texte) berichtigen mih. buc. mon. um den näheren Anschluß an die griechische Vorlage zu gewinnen спасти нась (εἰς τὸ σῶσαι ἡμᾶς). — ibid. 6 für натровеши (varl. натроуеши) schreiben buc. mon. und sof. напитаеши, vgl. ebenso Ps. 80. 17 die älteren alle натроу, so auch noch buc., aber mon. напита. — Ps. 80. 13 für ἐπιτήδευμα wird buc. mon. начинание angewendet, по начинанию, dieser Ausdruck kehrt Ps. 9. 12, 13. 1, 27. 4, 76. 13, 98. 8, 105. 29, 39 wieder, es ist darum ganz begreiflich, daß Ps. 80. 13 die Lesart der älteren Texte по поѹотемъ, die in sin. bon. pog. mih. enthalten ist, von späteren Texten berichtigt wurde. Der glagolitisch kroatische Text schreibt noch по похотемь. — Ps. 82. 6 steht für ἐν ὁμονοίᾳ in älteren Texten noch иномъıшлениѥмь, aber mih. buc. mon. schreiben schon ѥдиномышлениѥмь; letzterer Ausdruck steht Ps. 54. 15

schon in pog. bon. mih. (aber sin. und sof. schreiben noch иномъıшл.), für μονότροπος steht иномъıсльнъ noch in bon. sin., aber єдиномыслънъ schon pog. sof. mih. und weiter buc. mon. (Ps. 67. 7). — Ps. 82. 14 für καλάμη steht in ältesten Texten стьблиє, so sin. pog. bon. sof., auch kroatisch glagolitisch, erst in neueren, mih. buc. mon. трьсть, dieser Ausdruck entspricht jedoch dem griechischen κάλαμος Ps. 44. 2, 67. 31 (hier in der Form des Adjektivs тръстьнъ), während für καλάμη auch in dem Text des Propheten Jesaias der Ausdruck стьблиє angewendet wird (vgl. Evsejev Кн. пр. Ис. 99). — Ps. 82. 17 für ἀτιμία gebrauchen die ältesten Texte den Ausdruck досажденниє, so sin. sof. bon. pog., auch kroatisch glagolitisch, erst die jüngeren (mih. buc. mon.) безчьстиє oder бесчьстиє, offenbar wegen des näheren Anschlusses an die griechische Vorlage. — Ps. 83. 7 въ мѣсто: εἰς τόπον die älteren Texte (kroatisch вь мѣстѣ), die jüngeren (mih. buc. mon.) на мѣстѣ. — Ps. 84. 6 für διατενεῖς steht in pog. bon. der nicht genau passende Ausdruck продѣєши, der nicht der ältesten Übersetzung angehören dürfte, da sin. und der glagolitisch kroatische Text простьреши anwenden, so auch noch buc. mon., sof. geht abseits mit провлѣчеши. An einer anderen Stelle (Ps. 139. 6) steht für dasselbe Verbum in der slawischen Übersetzung der Ausdruck прѣпяти. — Ps. 84. 14 wurde προπορεύσεται durch das einfache идетъ übersetzt (weil vorher прѣдъ нимь steht), später hat man es dem griechischen Ausdruck durch прѣдьидеть, so buc. mon., näher gebracht. Vgl. Ps. 88. 15, wo alle Texte прѣдъидете schreiben und 96. 3 ebenso прѣдъидетъ. — Ps. 85. 5 für πολυέλεος schreiben die älteren Texte mit einiger Freiheit прѣмилостивъ, aber mih. buc. mon. näher gerückt dem griechischen Ausdruck многомилостивь; ebenso Ps. 85. 15, 102. 8, 144. 8 — überall hat der kroatisch glagolitische Text noch die ältere Form прѣмилостивь. So wurde auch der Ausdruck μακρόθυμος zuerst übersetzt durch трьпѣливъ Ps. 7. 12, 102. 8, 144. 8, so in allen älteren Texten und auch im kroatisch glagolitischen; später jedoch ließ man sich von dem griechisch zusammengesetzten Adjektiv zur Wahl des Ausdrucks дльготрьпѣливъ verleiten, so in mih. mon., doch buc. bleibt noch beim alten. — Ps. 87. 9 und 19 für τοὺς γνωστούς steht in ältesten Texten знанния моꙗ, erst die jüngeren buc. mon. setzen dafür знаємыхь моихь (glagolitisch kroatischer Text schreibt als Akkusativ Plural знанниє моє). Der Ausdruck знаємъ steht in allen Texten Ps. 30. 12. 75. 2, doch Ps. 54. 14 schreiben die älteren Texte знанне моє (glagolitisch kroatisch знани мои), nur mon. знаємы мои (hier ist in der griechischen Vorlage neben γνωστέ μου noch die Variante γνωστά μου vorhanden). — Ps. 87. 11 für ἰατροί steht in sin. pog. der ältere Ausdruck балиꙗ, bon. und alle jüngeren schreiben врачеве. Bekanntlich kommt dieser Wechsel schon in dem Evangelientext vor. Im kroatischen Psaltertext wird бьлие geschrieben, was auf балие hinweist. — Ps. 88. 7 възравнитъ сѧ ἰσωθήσεται pog. bon. sof.: оуравнить се buc. mon., auch schon sin. und glagolitisch kroatisch. — ibid. 8 die älteren прославлꙗѥи сѧ (so sin. pog. bon. sof.): ἐνδοξαζόμενος, später (buc. mon.) прославлꙗємь. — ibid. 16 die älteren schreiben кликновение für ἀλαλαγμός, später вьскликновениє (so buc. mon. und sof., auch kroatisch glagolitisch). Die letztere Form steht überall Ps. 26. 6, 46. 6, aber въскліцаниє 32. 3, 150. 5. — ibid. 23 ничьсоже (oder ничесоже) оуспѣєтъ sin. pog. bon. sof., später geändert in ничьтоже оуспѣєтъ. — ibid. 36 клѧсѧ (oder клѧхъ) сѧ стмъ моимъ (ὤμοσα ἐν τῷ ἁγίῳ μου), so alle älteren Texte, auch der glagolitisch kroatische und mih., später geändert buc. mon. so: вь стоє моє. — ibid. 41 разорилъ єси alle älteren Texte (pog. bon. sin. sof. glagolitisch kroatisch), später ersetzt durch низложилъ єси buc. mon. oder низложи mih.; für dasselbe Verbum (καθαιρεῖν) steht Ps. 9. 7, 59. 3 раздроушилъ єси, ebenso 10. 3 раздроушиша, 51. 7 раздроушитъ, doch 27. 5 разориши und 79. 13 разори. — ibid. 50 истиноѭ твоеѭ die älteren Texte, auch mih., später вь истинѣ

твоєи buc. mon. näher dem griechischen ἐν τῇ ἀληθείᾳ σου. — Ps. 89. 2 ältere Übersetzung прѣжде даже горы не бъіша и създа са земла (so sin. pog. bon. sof. kroatisch glagolitisch), später (buc. mon.) näher dem griechischen пр. даже горамь не бити и сьздати се земли — ibid. 6 die ältere Übersetzung gibt оуничиженнꙗ (varl. оуничьженна) бѫдѫтъ лѣта ихъ (τὰ ἐξουδενώματα αὐτῶν ἔτη ἔσονται), später berichtigte man nach der Lesart ἔτι für ἔτη so: оуничиженнꙗ ихь еще боудоуть, so mih. buc. mon. — ibid. 10 и болє ихъ (καὶ τὸ πλεῖον αὐτῶν) ältere Übersetzung, später in mih. buc. mon. dem griechischen näher gebracht: и множає ихь. — Ps. 90. 4 ὅπλῳ lautet in älterer Übersetzung щитомь, aber mih. buc. mon. ороужнємь; vgl. Ps. 5. 13, wo sin. pog. щитомь geben, dagegen bon. buc. mon. орѫжиємь, Ps. 34. 2 haben alle орѫжиє, ebenso Ps. 45. 10, 56. 5 und Ps. 75. 4 steht für ὅπλον an erster Stelle щить und орѫжиє an zweiter Stelle für das griechische ῥομφαία (so auch mih.). — Ps. 90. 7, 10 не пристѫпитъ die älteren Texte, aber mih. buc. mon. an erster Stelle не приближить се, näher dem griechischen οὐκ ἐγγιεῖ. Der letztere Ausdruck ist die übliche Übersetzung des Verbums ἐγγίζειν, vgl. 26. 2, 31. 6, 9, 37. 12, 54. 19, 22, 87. 4, 106. 18, 118. 169, 148. 14. Der kroatisch glagolitische Text schreibt an beiden oben erwähnten Stellen ebenfalls das Verbum пристоупити, dadurch ist die Priorität dieses Ausdrucks an jenen beiden Stellen gesichert, mih. hat auch Vers 10 приближит са. — Ps. 91. 13 sonst кедры ливаньскъіꙗ, aber die jüngeren (buc. mon.) к. иже вь ливанѣ (ἡ ἐν τῷ Λιβάνῳ). — Ps. 93. 8 когда оумѫдрите са — alle älteren Texte unter der Voraussetzung des griechischen πότε φρονήσατε, aber buc. mon. нѣкогда оум. wegen der Lesart ποτὲ φρ.; kroatisch glagolitischer Psalter hat hier нѣкогда. — ibid. 12 statt der älteren Übersetzung егоже ты накажеши steht in buc. mon. егоже аще нак. — Ps. 94. 6 иже ны есть сътворилъ — so übersetzen alle alten Texte, erst buc. mon. створьшимь нась, nach dem griechischen τοῦ ποιήσαντος ἡμᾶς. — Ps. 96. 2 für den griechischen Ausdruck κρίμα wird сѫдъ geschrieben in allen älteren Texten, doch buc. mon. und hier auch der glagolitische kroatische Text wendet das üblichere Wort соудьба an; ähnliches Schwanken zwischen älterem сѫдъ und jüngerem соудьба zeigt noch Ps. 80. 5 (auch hier in glagolitisch kroatisch соуд'ба). Ohne Abweichungen steht überall сѫдъ Ps. 71. 1, 118. 121, 132, 145. 7, 149. 9; dagegen ist сѫдьба das gewöhnliche: 9. 17, 26, 16. 2, 17. 23, 18. 10, 36. 6, 47. 12, 88. 15, 31, 96. 8, 102. 6, 104. 5, 7, 118. 7, 13, 20, 30, 43, 52, 62, 102, 106, 108, 149, 156, 160, 164, 175, 147. 8, 9. An drei Stellen steht in der alten Übersetzung der Ausdruck повелѣние 118. 39, 75, 120 (Vers 39 mih. сѫдьбы, Vers 75 steht im glagolitisch kroatischen соудьбы und 120 ѿ соудьбь mon. buc., glagolitisch kroatisch dagegen повелѣнии), mih. schreibt auch 120 сѫдьба. — Ps. 99. 3 für νομή steht in älteren Texten паствина, doch mih. buc. mon. пажить. Der letztere Ausdruck steht überall Ps. 73. 1, 78. 13, dagegen 94. 7 haben alle паствина und 99. 3 die älteren паствина, mih. buc. mon. пажить. — Ps. 101. 10 иде für ὅτι in ältesten Texten, auch glagolitisch kroatisch идѣ, dagegen buc. mon. заню. — ibid. 26 въ начатькъ alle älteren Texte, erst buc. mon. вь начетьцѣхь, näher dem griechischen κατ' ἀρχάς. — ibid. 27 für ἱμάτιον schreiben die älteren одѣало-одѣло, doch buc. mon. вь одеждоу; sonst ist für den erwähnten griechischen Ausdruck die übliche Bezeichnung риза, so Ps. 21. 19, 44. 9, 103. 2, 6, 108. 18, 19. — ibid. 28 ἐκλείψουσιν lautet in den ältesten Texten исконьчаѭть са, so auch kroatisch glagolitisch, doch mih. buc. mon. оскоудѣють. Dieses Verbum begegnet Ps. 11. 2 schon in den ältesten Texten, ebenso 30. 11, 54. 12; viel üblicher ist allerdings исконьчати са: Ps. 17. 38, 38. 11, 72. 19, 77. 33, 83. 3, 89. 7, 9, 101. 28, 103. 35, 118. 82, 123, 142. 7. Nicht selten begegnet ищезнѫти (dauernd ищѣзати): 36. 20, 63. 7, 67. 3, 68. 4, 70. 13, 72. 26, 101. 4, 103. 29.

118. 81, 141. 4. Vereinzelt изнемагати 70. 9, 106. 5. Als verbum transitivum wird es durch потрѣбити wiedergegeben 9. 6, 72. 26. — Ps. 103. 27 πρὸς σὲ προσδοκῶσιν in älteren Texten lautet ѿ тебе чаѭтъ (lateinisch a te), aber in mih. buc. mon. кь тебѣ. — ibid. 32 καπνίζονται übersetzen die älteren Texte въскоурятъ сѧ (kroatisch glagolitisch коурет᾽ се), aber mih. buc. mon. вьздыметь се, vgl. dasselbe Verhältnis Ps. 143. 5, wo noch buc. schreibt вьскоуреть се, nur mon. вьздымет᾽ се. — Ps. 104. 17 εἰς δοῦλον wurde in alten Texten übersetzt durch въ работѫ, so noch im glagolitisch kroatischen Psalter, erst später dem griechischen Text näher gebracht въ раба sof. вь рабь mih. buc. mon. — ibid. 19 die älteren Texte schreiben приидетъ bon. прииде sin. pog., die jüngeren mih. buc. mon. прииде (μέχρι τοῦ ἐλθεῖν). — ibid. 20 καὶ ἀφῆκεν αὐτόν lautet in alten Texten испоусти, später и остави и (so schon mih.). Das letzte Verbum kehrt wieder in Ps. 16. 14, 104. 14, 124. 3, dagegen 84. 3 schreiben alle отъпоустити, beides begegnet 24. 18 остави pog. отпоусти bon. mon., 31. 5 оставити pog. sin. buc., отпоустити bon. sof. mon., 31. 1 steht pog. отъсташа, die übrigen (bon. sof. buc. mon.) wenden отпоустити an. — ibid. 23 прииде die ältesten, später пришьльствова (παροικεῖν) sof. mih. buc. mon. (auch kroatisch glagolitisch so); für dieses Verbum steht Ps. 5. 5 приселити сѧ, 14. 1 въселити сѧ, ebenso 55. 7, 60. 5, 93. 17; 30. 14 жити, endlich 119. 6 überall пришьльствова. — Ps. 105. 20 steht für χόρτος in ältesten Texten сѣно, doch sof. трѣвѫ und mon. buc. травоу. Letzterer Ausdruck (älter трѣва, später трава) wird angewendet Ps. 36. 2, 71. 16, 91. 8, 102. 15, 103. 14, 104. 35, 128. 6, dagegen сѣно in Ps. 101. 5 (nur buc. mih. трава, трѣва), 101. 12, 146. 8. An letzter Stelle wird in alten Texten трѣва (oder трава) für χλόη angewendet, nur buc. schreibt злакь; sonst wird χλόη ausgedrückt Ps. 22. 2 durch das adjektivische пастьвнъ oder паствиньнъ, 36. 2 durch злакъ, 89. 5, 103. 14 трава (трѣва). — Ps. 107. 5 lesen die älteren Texte ıако възвеличи сѧ до небесъ милость твоıа, nach dem griechischen ὅτι ἐμεγαλύνθη ἕως τῶν οὐρανῶν τὸ ἔλεός σου, aber schon sin. und dann mon. folgen der Lesart ὅτι μέγα ἐπάνω τ. οὐρ. und schreiben: вельѣ врьхоу небесъ м. тв. — ibid. 9 für ἀντίληψις steht sin. und mon. застѫпленье-застоупление, dagegen in pog. bon. крѣпость nach der Lesart κραταίωσις. Den Ausdruck застѫпление liest man noch Ps. 21. 20, 82. 9, 83. 6, 88. 19 für ἀντίληψις, dagegen steht für κραταίωμα крѣпость nur Ps. 42. 2, auch hier hat mon. дрьжава, dieser Ausdruck begegnet noch 24. 14, 30. 4 und 27. 8 schreiben alle оутврьждение. Für κραταίωσις (varl. κραταίωμα) steht дръжава Ps. 30. 4, aber крѣпость Ps. 59. 9 und 67. 36, дръжава pog. sof. mih. buc. mon., оутвръждение bon. — Ps. 108. 23 statt прѫзи (ἀκρίδες) der älteren Texte schreiben buc. mon. die Kollektivform проужие, dagegen 104. 34 bleibt überall die Pluralform прѫзи, 77. 46 прѫгомъ. — Ps. 110. 3 дѣлъ pog. bon.: дѣло mih. buc. mon. (τὸ ἔργον). — Ps. 112. 2 für ἀπὸ τοῦ νῦν schreiben die ältesten Texte ѿ селѣ, aber mih. buc. mon. ѿ н҃ниа (lies оть нынıа), ebenso 113. 26, 120. 8, aber 124. 2 haben alle отъ нынѣ (jünger оть нынıа), doch glagolitisch kroatisch от селѣ, und 130. 3 steht in sin. bon. ѿ н҃нѣ, ebenso in mon., aber sof. ѿ сели, kroatisch glagolitisch от селѣ. — Ps. 114. 4 schreiben sin. buc. mon. призъвахъ nach ἐπεκαλεσάμην, dagegen pog. bon. sof. призовѫ nach ἐπικαλέσομαι. — Ps. 117. 2, 3, 4 steht für das griechische εἰπάτω δή und εἰπάτωσαν δή in der ältesten slawischen Übersetzung да речетъ н҃нѣ, да рекѫтъ н҃нѣ, so auch im glagolitisch kroatischen, aber buc. mon. setzen statt des н҃нѣ das Wort оубо. — ib. 22 für ἀποδοκιμάζω steht in der ältesten Übersetzung der aus den Evangelien wohl bekannte Ausdruck небрѣдоу сътвориша, erst buc. mon. schreiben das spätere небрѣгоше. — Ps. 118. 23 für καταλαλεῖν steht in der ältesten Übersetzung das einfache Verbum глаголати,

später in mih. buc. mon. näher präzisiert zu клеветати. Dieses Verbum begegnet 43. 17, 100. 5 in der Form оклеветаваѭщаго, Ps. 49. 20 клеветааше, das einfache глаголаша steht noch Ps. 77. 19, wo mih. mon. ebenfalls клеветаше anwendet. — ibid. 49 steht nach der einen Lesart die älteste Übersetzung помани слово твое раба твоего, о немьже мнѣ оупъвание далъ еси (entspricht dem griechischen Text μνήσθητι τὸν λόγον σου τοῦ δούλου σου, ἐν ᾧ ἐπήλπισάς με), in späteren Texten, so schon sof. mih. dann buc. mon., wurde die Übersetzung nach einer anderen Lesart umgeändert: помени словесь твоихь рабоу твоемоу (nach dem griechischen Text μνήσθητι τῶν λόγων σου τῷ δούλῳ σου). — ibid. 104 statt неправедьнъ (ἀδικίας) in buc. mon. mih. неправьды — ibid. 107 ἕως σφόδρα übersetzt der älteste Text вельми (so auch glagolitisch kroatisch), später in mih. buc. mon. berichtigt до ꙃѣла, so liest man in allen auch den ältesten Texten im Verse 8, 43, dagegen ibid. 51 geben fast alle Texte вельми (mih. до ꙃѣла). Vgl. Ps. 49. 3 wurde καταιγὶς σφόδρα zusammengenommen im Sinne eines adjektivischen Zusatzes und übersetzt боурѣ велиѥ. Nur in dem Psalter mit Theodoretuskommentar finde ich (nach Amphilochius) das richtige ꙃѣло. — ibid. 130 für das Verbum συνετίζω wird in alten Texten gesagt разоумъ даетъ младеньцемъ (so sin. pog. bon. kroatisch glagolitisch, wahrscheinlich nach der lateinischen Vorlage intellectum dat, vgl. Valjavec in Rad 98, S. 7), schon mih. sof. dann buc. mon. berichtigen das in вразоумляѥть младеньце. Letzteres Verbum, namentlich in der perfektiven Form begegnet regelmäßig, so: 15. 7, 31. 8, 118. 34, 73, 125, 144, 169, nur 118. 27 haben die älteren Texte наоучи, erst die jüngeren (auch mih.) вразоуми. Kroatisch glagolitischer Psalter geht überall mit den älteren Texten. — Ps. 125. 5 für οἱ σπείροντες steht in ältesten Texten сѣвъшеи oder сѣавъшеи, erst später näher zum griechischen сѣющеи buc. mon., so auch glagolitisch kroatisch, vgl. Ps. 106. 37 насѣша oder насѣаше. — Ps. 127. 5, 6 in älteren Texten оуꙁриши (ἴδοις), buc. an zweiter Stelle видиши, 85. 17 die älteren Texte до оуꙁратъ, aber buc. да видеть, Ps. 68. 33 haben alle оуꙁратъ, und 89. 16 alle призри; sonst wird das Verbum ἰδεῖν immer durch видѣти übersetzt. — Ps. 128. 3 коваахѫ für ἐτέκταινον in allen alten Texten, aber mih. buc. mon. дѣлаше. — ibid. ꙁадлъжиша ἐμάκρυναν ältere Übersetzung (kroatisch glagolitisch продльжише), später оудалише buc. mon. Dieses Verbum liest man sonst überall als gewöhnliche Übersetzung für μακρύνω: Ps. 21. 20, 39. 12, 54. 8, 55 tit., 70. 12, 72. 27, 87. 9, 19, 102. 12, 108. 17, 118. 150, 119, 5. — Ps. 131. 16 für ἐνδύσω σωτηρίαν haben die älteren und jüngeren (d. h. sin. buc. mon.) dem griechischen Texte entsprechend облѣкѫ въ спасение, aber pog. bon. und sof. geben abweichend davon die Lesart въ правьдѫ. — Ps. 132. 1 für den griechischen Text ἰδοὺ δὴ τί καλὸν ἢ τί τερπνὸν lautet die älteste Übersetzung: се коль добро и коль красьно, so pog. bon., in sin. mit einem Zusatz се оубо коль, dagegen buc. mon. се нꙑнѣ что добро или что красно, nur mit Auslassung von нꙑнѣ ebenso sof. — Ps. 140. 3 für φυλακή, das sonst durch тьмьница 149. 8 und стража 89. 4, 129. 6 bis oder стражьба 76. 5 übersetzt wird, steht хранение (oder съхранение) in älteren Übersetzungen, хранило in mon., dieser letzte Ausdruck ist 38. 2 allein überall zu lesen. Der glagolitisch kroatische Text schließt sich überall der alten Übersetzung an. — ibid. für θύρα περιοχῆς haben die ältesten Texte двьри ограждены (so pog. bon. sof.), die späteren (buc. mon., hier auch glagolitisch kroatisch) näher dem griechischen дв. ограждениѣ. Derselbe griechische Ausdruck wird Ps. 30. 22, 59. 11, 107. 11 durch обьстоѣние übersetzt. — Ps. 140. 9 für συνεστήσαντο steht in ältesten Texten hier und 106. 36, 117. 27 съставиша, aber mon. buc. an erster Stelle съкрыше, vgl. 38. 2 въстати (συστῆναι). — Ps. 147. 3 полагаѩ, -ѩи ὁ τιθείς, so in den ältesten Texten, wurde in buc. mon. durch положивыи ersetzt. — Ps. 148. 4 вода прѣвышьнѣа für τὸ ὕδωρ τὸ ὑπεράνω

wurde nachher an die griechische Fassung näher gebracht durch вода ꙗже прѣвыше buc. mon. — ibid. 5 да хвалѧтъ der älteren Texte wurde später zu да въсхвалѧть buc. mon. (αἰνεσάτωσαν) — ibid. 9 ξύλα καρποφόρα lautet in ältester Übersetzung дрѣва плодовнта (so auch glagolitisch kroatisch), später näher zum griechischen др. плодоносьна buc. mon. — Ps. 151. 6 нзыдъ (oder нзидъ) противѫ тоуждеплеменникоу — so lautet die Übersetzung in den ältesten Texten, aber buc. mon. berichtigten es näher dem griechischen Wortlaut ἐξῆλθον εἰς συνάντησιν τῷ ἀλλοφύλῳ: нзидохь вь срѣтенне иноплеменникоу. — ibid. 7 азъ же нзвлъкъ мечь оусѣкнѫхъ н — so steht es in der ältesten Übersetzung für die griechischen Worte ἐγὼ δὲ σπασάμενος τὴν παρ᾽ αὐτοῦ μάχαιραν ἀπεκεφάλισα αὐτόν. später brachte man es näher dem griechischen Wortlaute: азь же истрьгь иже оу нѥго мьчь ѿсѣкохь главоу ѥго, so mon. und buc., im letzteren doch nicht иже оу нѥго, sondern bloß ѿ него.

2. Es gibt Änderungen im Texte alter Denkmäler, die man als das Resultat eines allmählich angesammelten Stoffes beurteilen darf, ohne daß man von einem durchdachten individuellen Eingreifen reden könnte. Z. B. das Verhältnis zwischen pog. und bon. gestattet nicht an durchgreifende Änderungen oder Berichtigungen nach einem bestimmten Gesichtspunkte zu glauben. Die aufgezählten Abweichungen des Münchener Textes im Zusammenhang mit mih. und buc. machen, im ganzen genommen, einen anderen Eindruck. Mag auch ein Teil ihrer Eigentümlichkeiten im Laufe von Jahrhunderten aus verschiedenen Quellen sich angehäuft haben, vieles andere sieht als bewußt vorgenommene Berichtigung aus, die man höchstwahrscheinlich einem Individuum zuschreiben darf, das den slawischen Text mit seiner griechischen Vorlage in besseren Einklang zu bringen bemüht war. Es ist nicht leicht die Grenze zu ziehen zwischen den aus früheren Zeiten überkommenen und den späteren Berichtigungen eines bestimmten, uns allerdings gänzlich unbekannten Individuums. Einen berücksichtigungswürdigen Anhaltspunkt bietet einerseits der lückenhaft erhaltene bulgarische Psalter mih., anderseits die Ausgabe des russischen, sogenannten Simonschen Textes, geschrieben nach Amphilochius vor dem Jahre 1280. Man darf wohl sagen, daß beinahe alle in den Text des Psalters im Gegensatz zur ältesten Übersetzung eingeführten Abweichungen, die in buc. oder mon. und mih. und dem Simonschen Psalter gleichmäßig wiederkehren, jedenfalls schon im Laufe des 13. Jahrhunderts irgendwo im Süden, bei den Bulgaren, in den Text des slawischen Psalters Aufnahme fanden, während man nicht in gleicher Weise aus der Übereinstimmung des Simonschen Psalters mit der ältesten Redaktion den Schluß ziehen kann, daß die älteste Übersetzung überall, also auch im Süden bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts unangetastet geblieben war. Denn die Erhaltung einer alten Lesart im Simonschen Psalter kann auch auf der treuen Abschrift irgendeiner Vorlage des 11. Jahrhunderts beruhen. Z. B. Ps. 131. 15 geben die jüngeren Texte, wie oben gesagt wurde, die Lesart ловнтва als Übersetzung des Ausdrucks θήρα, die älteren lasen akk. χήραν und übersetzten въдовицѫ. So steht es auch im Simonschen Psalter. Man darf daraus dennoch nicht schließen, daß etwa bis 1250 überall in der Übersetzung die Lesart въдовицѫ vertreten war, denn nach der Angabe des Amphilochius stand in dem Čudovo-Psalter (wenigstens nach der Abschrift vom Jahre 1472 zu urteilen) schon ловъ, also nach der Lesart θήραν. Ps. 43. 23 haben die ältesten Texte in Übereinstimmung das griechische Passivum aktivisch übersetzt вънѣнишѧ ны. Die Annäherung an den griechischen Text durch вънѣнихомъ сѧ (ἐλογίσθημεν) muß dennoch älter sein, als die vielen späteren übereinstimmenden Berichtigungen in buc. und mon., weil diese

letzte Lesart sowohl im Simonschen Psalter wie auch im kroatisch glagolitischen Text wiederkehrt. Auch die auffallende Lesart Ps. 62. 2 како простреть се пльть моꙗ, die durch buc. mon., dann nach Amphilochius durch einen Sevastianovschen Psalter belegt ist, reicht weiter in die Vergangenheit zurück, da sie schon durch den russischen Text des Simonschen Psalters gestützt werden kann. Von der Berichtigung der Übersetzung εὐθύτης statt правьда in правость muß auch schon früh Gebrauch gemacht worden sein, weil der letztere Ausdruck schon im Simonschen Psalter an zwei Stellen begegnet, nur an der dritten blieb noch правьда gewahrt. Übrigens steht правость an einigen Stellen auch schon in der ältesten Übersetzung, um so näher lag der Wunsch правьда und правость auseinander zu halten. Die interessante Stelle Ps. 67. 28, wo ἐν ἐκστάσει durch въ оумѣ оужасьнѣ übersetzt wurde — ein nach meinem Dafürhalten sehr beachtenswerter Wink für die Annahme, daß der älteste Übersetzer des Psalters auch den lateinischen Text gekannt hat, merkwürdigerweise hat Valjavec gerade diesen Beleg übersehen — wurde schon in dem Simonschen Psalter zu въ оужасѣ vereinfacht, also auch diese Korrektur ist alt. Ps. 84. 6 steht der Ausdruck простреши auch im Simonschen Psalter, wodurch die oben ausgesprochene Vermutung, daß dieser Ausdruck die älteste Übersetzung vertritt, neue Bestätigung erhält. Im Ps. 89. 6 wird die Lesart ἔτη im Simonschen Psalter gewahrt, d. h. es steht in der Übersetzung лѣта. Ps. 90. 5 ist die statt щитомь gemachte Berichtigung оржжиємь (für ὅπλῳ) schon im Simonschen Psalter zu finden, dennoch hielt sich die alte Übersetzung recht lang, Ps. 75. 4 hat auch der Simonsche Psalter noch den Ausdruck щитъ. Ps. 99. 3 steht der Ausdruck пажить schon im Simonschen Psalter, was um so weniger auffällt, als ja derselbe Ausdruck an einigen Stellen schon in ältesten Texten angewendet wurde, wie ich oben zeigte. Ps. 117. 22 kommt der für die ältere Ausdrucksweise übliche Ersatz не брѣгоша (statt невръдоу сътворниша) auch schon im Simonschen Psalter vor, was nur die Annahme, daß diese Doublette sehr alt ist, bestätigt. Dagegen ist erwähnenswert, daß Ps. 118. 130 noch im Simonschen Psalter разоумъ даетъ gelesen wird.

Die aufgezählten Fälle bilden, insofern es sich um die Übereinstimmung zwischen den Lesarten des Simonschen Psalters und buc. mon. handelt, entschiedene Minderzahl gegenüber der in der Regel noch im Simonschen Psalter erhaltenen alten Übersetzung. Sein Psalmentext hat entschieden älteres Gepräge als der bulgarische Psalter mih., welchen Miklosich einst ins 13. Jahrhundert setzte. Dieser Text, der vielleicht erst in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu setzen ist, hebt sich durch eine große Anzahl von Übereinstimmungen mit buc. und mon. als eine besondere, durchgesehene oder durchkorrigierte Redaktion ab, die wahrscheinlich im 13. Jahrhundert zustande kam (spätestens in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts) und von da aus durch Abschriften über ganz Serbien Verbreitung fand. Dieser Redaktion folgten auch die ältesten serbischen Drucke.

2. Wo zwischen den ältesten Texten keine Einheit herrscht, da folgt die neue, d. h. berichtigte Redaktion, bald der einen, bald der anderen Überlieferung. Z. B. Ps. 3. 2 haben pog. bon. въстанѫтъ nach der Lesart ἐπανίστανται (Valjavec glaubte irrtümlich an den Einfluß des lateinischen Breviariums, um das Präsens des kroatischen Textes zu erklären, Rad XCVIII. 38), dagegen sin. въсташѧ nach der Lesart ἐπανέστησαν: diese Lesart ist auch durch buc. mon. vertreten. Ps. 8. 9 nach der Lesart τὰ διαπορευόμενα gibt sin. und pog. die Übersetzung прѣходаща, dagegen bon. anlehnend an den vorausgehenden Ausdruck τοὺς ἰχθύας schreibt прѣходащѧѧ, so auch buc. mon. прѣходещее. Ps. 10. 6 hat den Singular сѣть sin. pog. und buc., den Plural сѣти bon. und mon. Ps. 17. 18 nach ῥύσεται

нзбавитъ мѧ sin. bon. und mon., dagegen нзбави мѧ pog., Psalter vom Jahre 1296 und kroatisch (auch im lateinischen Text eripuit). Ps. 17. 29 nach φωτιεῖς steht просвѣтиши pog. buc., dagegen просвѣщаеши sin. bon. simon. und mon. Ps. 17. 49 entsprechend den griechischen Varianten liest man нзбави мѧ sin. bon., нзбавиши мѧ pog. sof. und kroatisch, нзбавит̕ мѧ buc. mon. und in einem serbischen Sevastianovschen Psalter. Ps. 22. 3 имене его ради sin. pog., dagegen им. твоего ради bon. sof. buc., имени своего р. mon. Ps. 30. 6 прѣдамь sin. pog. bon. nach παραθήσομαι, dagegen präs. прѣдаю im kroatischen Texte, Simon. Psalter 1296 und mon. Ps. 31. 7 nach dem griechischen κυκλωσάντων steht im sin. pog. обишьдъшиихъ мѧ, so auch simon. sof. buc., aber bon. обиджщиихь мѧ und kroatisch обходещихь ме. Ps. 33. 10 liest man оубоите сѧ sin. pog. sof. buc., боите сѧ bon. mon. und kroatisch. Ps. 55. 13 zu обѣти steht in bon. kein Zusatz, so auch sin. simon. mon., dagegen pog. fügt hinzu твоѩ, kroatisch твои (vota tua). Ps. 57. 10 nach der Lesart ὑμᾶς liest man пожьретъ вы sin. pog. bon. sof., aber пожреть ѥ buc., auch mih. ѭ, ихь mon. (αὐτούς), so auch in anderen südslawischen Texten (nach Amphilochius). Ps. 58. 7 ѣко пьсъ pog. sin. sof. buc. (κύων), aber bon. ѱи wie im simon. und kroatischen Texte (lateinisch canes). Ps. 68. 14 молитвоѭ моеѭ sin. sof. mon., aber молитвѫ моѭ pog. bon. mih. buc. (im lateinischen orationem). Ps. 71. 12 нзбавилъ естъ sin. bon. sof. buc. mon.: нзбави pog. нзбавит̕ kroatisch (liberabit). Ps. 71. 14 прѣдъ нимн sin. sof. simon. buc. mon. (ἐνώπιον αὐτῶν), dagegen pog. bon. čud. Ps. 1296 прѣдъ нимь (ἐν. αὐτοῦ). Ps. 77. 66 врагы ихъ sin. pog. bon. (nach der Lesart αὐτῶν): врагы своѥ mih. buc. mon. und Sevast. Ps. (nach der Lesart αὐτοῦ). Ps. 91. 14 liest pog. въ дворѣхъ домоу ба҇ нашего pog. čud. nach dem griechischen Text ἐν ταῖς αὐλαῖς τοῦ οἴκου θεοῦ ἡμ., bon. sin. sof. und andere lassen домоу weg, so auch mon. Ps. 94. 7 рѫкы его pog. bon. sof. buc. (χειρός), dagegen рѫкоу sin. mon.

3. Ein näherer Anschluß des Münchener Textes an den Bologner, bei Abweichung des Pogodinschen, kann ebenfalls durch eine Reihe von Belegen illustriert werden. Ps. 9. 29 призираете bon. sof. buc. mon.: възираете pog. sin. Ps. 13. 7 издраилево bon. buc. mon.: издраилю sin. pog. Ps. 14. 1 въ сватѣи горѣ твоеи sin. bon. sof. buc. mon.: въ ст҇ѣѭ горѫ твоѭ pog. Ps. 17. 18 оукрѣпиша сѧ bon. simon. mon., dagegen оутврьдиша сѧ sin. pog. sof. buc. Ps. 17. 42 не бѣ спасаѩи bon. sin. sof. mon.: не бѣ спасаѭщааго bon. buc. Ps. 17. 43 вѣтроу bon. sof. buc. mon.: вѣтра sin. pog. Ps. 21. 22 инорожь bon. sof. mon.: ѥдинорога pog. (vgl. ebenso Ps. 28. 6). Ps. 21. 30 прѣдъ нимь bon. buc. mon.: прѣдъ нь pog., vgl. Ps. 71. 9, wo прѣдъ нь sin. pog. bon. sof., aber прѣдь нимь mon. buc. haben. Ps. 22. 6 въ домъ гн҇ь bon. buc. mon.: въ домоу г҇ни pog. sof. Ps. 23. 4 не клънетъ сѧ bon. mon.: не клатъ сѧ sin. pog. sof. buc. Ps. 25. 8 въселенна sin. bon. simon. buc. mon.: селенныѩ pog. sof. Ps. 26. 3 ѡпльчить се bon. buc. mon.: въплъчитъ сѧ pog. sof. Ps. 27. 7 на того bon. mon.: на-нь pog. Ps. 28. 9 вьсѩкъ bon. simon. mon.: вьсь pog., vgl. Ps. 118. 91 вьсѣчьска bon. mih. mon.: вьсѣ pog., ibid. 104, 128 вьсѣкъ пѫть bon. mon.: вьсѧ пѫти pog., Ps. 144. 9 всачьскынмь bon. sof. mon.: вьсѣмъ pog. buc., Ps. 33. 2 на вьсѣко врѣмѧ bon. sof. mon.: на вьсѣ врѣмена pog., Ps. 33. 11 ѿ вьсѣкого добра bon. ѿ всакого блага mon.: ѿ всего добра pog., Ps. 35. 5 на вьсѣкомь пѫти bon. вьсакомоу поути buc. mon.: на вьсѣхъ пѫтехъ pog., Ps. 106. 18 вьсѣкого брашьна bon. mih. mon.: вьсего бр. sin. pog. buc., ähnlich noch 106. 42, 118. 104. Ps. 29. 6 оудворитъ сѧ bon. вьдворит̕ се mon. sin.: въдварѣетъ сѧ pog. sof. buc. Ps. 36. 21 грѣшъны . . . възвращаетъ bon. sof. buc. mon.: грѣшьникъ . . . възвратитъ sin. pog. Ps. 39. 15 хотаще sin. bon. mon.:

мыслащен pog. buc. Ps. 43. 8 посрамилъ кси bon. mon. buc.: потрѣбилъ кси pog. sof. sin. Ps. 45. 8 застѫпьникъ bon. buc. mon. simon.: защитьникъ pog., vgl. 88. 27 ebenso. — Ps. 45. 10 съжежетъ bon. buc. mon.: пожежеть pog. sof. Ps. 51. 8 въсмѣѭтъ са bon. sin. mon.: посмѣѭтъ са pog. buc. Ps. 62. 6 въсхвалатъ та bon. sin. sof. mon.: похвалатъ та pog. buc. Ps. 64. 5 въ дворѣхъ bon. sin. sof. buc. mon.: въ селѣхъ pog. (letzte Lesart ganz vereinzelt, da sonst αὐλή immer durch дворъ wiedergegeben wird). Ps. 70. 21 оутѣшилъ bon. mon. sof.: живилъ pog. (wiederholt aus Vers 20, wo dieses Verbum am Platze ist). Ps. 73. 6 раздроушиша bon. sof. mon.: раздробиша pog. (für das Verbum καταρράσσω wird Ps. 101. 11, 144. 14, 145. 8 низврьгѫ, Ps. 88. 45 поврьгѫ angewendet und 36. 24 schreiben einige Texte разбити са, andere das ältere Wort порѫтити са). Ps. 82. 6 ἐπὶ τὸ αὐτό wird bon. und mih. durch вькоупѣ übersetzt, so auch buc. mon., aber sin. pog. simon. къ себѣ. Ps. 83. 3 ѡ бозѣ живѣ bon. buc. mon.: на бога жива pog. sof. Ps. 91. 5 възвеселилъ ма еси bon. mon. und andere südslawische Texte: възвеличилъ pog. sin. simon. buc. Sonst ist für εὐφραίνω die übliche Übersetzung възвеселити (oder веселити), darum ist 91. 5 vielleicht unter dem verwirrenden Einfluß des nächsten Verses, wo das Verbum възвеличити begründet ist, hervorgegangen. Das Versehen muß sehr alt sein. Ps. 95. 13 приде тъ bon. buc. mon.: градетъ sin. pog. simon. Ps. 96. 10 из-рѫкы грѣшьнича bon. sin. sof. buc. mon.: из-д-рѫкъ грѣшьничь pog. Ps. 101. 4 соушило bon. simon. buc. mon.: исъхль pog. сохлъ sof. kroatisch. Ps. 101. 5 für ἐπλήγην hat sin. bon. побиенъ быхъ, присвавнѫхъ liest man in pog. sof. buc., mon. setzt dafür оуıазвлень быхь (letztere Lesart steht in vielen südslawischen Texten und alten serbischen Drucken), auch in mih. liest man оуıазвенъ быхъ. Ps. 101. 23 съберѫтъ са bon. buc. mon.: съньмѫтъ са pog. sin. sof. Das letzte Verbum kommt sonst für συναχθῆναι im Psalter nicht vor, während für συναγωγή ausnahmslos im Psalter сънъмъ angewendet wird (105. 17 сънъмище) und nur an drei Stellen mon. dafür сьборь schreibt 15. 4, 61. 9, 67. 31. Ps. 103. 3 прѣвъıшьнѣıа bon. mon.: прѣвъıспрьнѣıа pog. sin. mih. sof. buc., vgl. ibid. 13 alle прѣвъıспрьнихъ, nur mon. прѣвъıшьнихь. Ps. 104. 9 завѣща bon. buc. mon.: заповѣда pog. mih. sof. Ps. 105. 7 оумноженија милости bon. mon. sof.: оум. благости pog. buc. Ps. 105. 35 смѣриша са bon. mon.: съмѣсиша са sin. pog. buc. (ἐμίγησαν). Ps. 106. 25 боурень bon. mih. mon.: боурьнъıи sin. pog. Ps. 111. 8 не оубоитъ са bon. mih. mon. buc.: не подвижит са pog. sin. sof. — die Abweichung beruht auf verschiedenen griechischen Lesarten: οὐ φοβηθήσεται: οὐ μὴ σαλευθήσεται. Ps. 115. 8 жрътвѫ хвалѣ bon. mih. buc. mon.: ж. хвальнѫ sin. pog. sof., vgl. Ps. 106. 22, wo schon die ältesten хвалѣ schreiben.[1] Ps. 118. 55 въ нощи bon. buc. mon.: нощиѭ pog., vgl. ähnlich Ps. 144. 18 въ истинѫ bon. mon.: истиною pog. buc. Ps. 118. 70 въсъıри са pog. bon. оусъıри са sof. mih. buc. mon., оусъıрѣ sin.; ibid. 73 научѫ са заповѣдемъ твоимъ (τὰς ἐντολάς σου) bon. mon.: dagegen оправьданиемъ тв. pog. sof. buc. (wiederholt durch Versehen aus Vers 71, wo δικαιώματα steht). Ps. 138. 8 сънидѫ (καταβῶ) bon. mon. und andere südslawische Texte: низъндѫ pog. sof. simon. buc. Ps. 149. 4 въ людехъ своихъ bon. mon.: людемъ своимъ pog. buc.

4. Ich will noch eine Reihe von Beispielen zusammenstellen, wo die Lesart des Münchener Psalters weder in pog. oder bon., noch in sof. oder buc. eine Stütze findet und doch meistens in verschiedenen südslawischen Texten, auf die Amphilochius verweist, Parallelen hat, namentlich auch in jenem bulgarischen Psalter mih., aus welchem Valjavec in Rad C, 12—22 Lesarten beigebracht hat. Ps. 5. 7 für βδελύσσεται lautet die älteste Übersetzung

[1] Die Kombination Valjavec' (Rad C, S. 26) ist nicht stichhältig.

мръзитъ, allein mon. гноушаѥт' се, vgl. 55. 6 sonst мръзѣхѫ, aber mon. гноушахоу се, so auch in anderen südslawischen Texten (unter anderen im bulgarischen mih. saec. XIII). Ps. 6. 9 für das übliche Verbum творити (ἐργάζεσθαι) zieht mon. den Ausdruck дѣлати vor, so auch 13. 4, 27. 3, 35. 13, 58. 6 — das findet man auch in vielen anderen südslawischen Texten. Ps. 15. 3 für τὰ θελήματα lautet die älteste Übersetzung волѩ, mon. schreibt dafür хотѣнія, offenbar um größere Annäherung an den griechischen Ausdruck zu erzielen. — Ps. 15. 7, 9 ἔτι δέ sonst пакы же, aber mon. und jüngere Texte ѥщє же. Ps. 17. 19 sonst подъѩтель (ἀντιστήριγμα), mon. подьѥмитель (so auch einige andere südslawische Texte bei Amphilochius). Ps. 17. 45 für das häufigere слоухомь hat schon sin. въ слоухъ, so auch mon. (εἰς ἀκοήν). Ps. 17. 48 die ältere Übersetzung оумѫчи, mon. повиноувь nach ὑποτάξας (so auch andere südslawische Texte). Ps. 19. 9 für ἀνωρθώθημεν sonst простн бъіхомъ, aber mon. исправихомь се (so auch jüngere. südslawische Texte). Ps. 21. 15 sonst разидѫ сѧ (oder разидоша сѧ) für διεσκορπίσθη, aber mon. расыпаше се. Ps. 21. 17 sonst осѣде мѧ (περιέσχον με), aber mon. ѡдрьжаше ме; ibid. für пригвоздиша älterer Übersetzung in mon. und anderen südslawischen Texten ископаше (ὤρυξαν); ibid. 20 призьри (πρόσχες), aber mon. вьньми, vgl. ebenso Ps. 39. 14. Ps. 21. 21 sonst иночадѫѭ (μονογενῆ), aber mon. ѥдинородноую (so auch in anderen südslawischen serbischen Texten), vgl. ebenso Ps. 34. 17. Ps. 26. 9 не прѣзри (μὴ ὑπερίδῃς), so die meisten älteren, doch не остави schon sin., dann simon. buc. mon. Ps. 34. 16 die älteren Texte haben мѫчиша мѧ für ἐπείρασάν με, aber mon. искоусише ме. Ps. 34. 17 ὦ злобы ἀπὸ τῆς κακουργίας, aber mon. злодѣиства (offenbare Annäherung an den griechischen Ausdruck). Ps. 34. 27 глаголѭтъ: εἰπάτωσαν, berichtigt mon. да рекоуть. Ps. 37. 7 κατεκάμφθην lautet in alter Übersetzung сълахъ сѧ oder сълакохъ сѧ, aber mon. смѣрих' се (so schon im Psalter 1296 nach Amphilochius). Ps. 37. 12 für ближикы (οἱ πλησίον) steht buc. ближ'ни, mon. искрьни. Ps. 41. 6 sonst печальна, aber mon. прискрьбна (von jüngerer Hand). Ps. 41. 10 freie Übersetzung сѣтоуѩ хождѫ ѿ печали врага моєго für das griechische σκυθρωπάζων πορεύομαι ἐν τῷ ἐκθλίβειν τὸν ἐχθρόν μου, in mon. сѣт. х. єгда стоужаѥт' ми врагь (so auch andere serbische Texte). Ps. 44. 10 πεποικιλμένη lautet in sin. прѣкоуцена, in bon. оукрашена, in pog. прѣкрашена, in sof. прѣоукрашена und mon. прѣиспьщрена (am nächsten dem griechischen Ausdruck); ibid. 14 hat pog. sin. прѣкоуцена, bon. прѣкрашена, sof. прѣоукрашена, mon. abermals прѣиспьщрена. Ps. 44. 15 по неи, mon. вь слѣдь ѥѥ (ὀπίσω αὐτῆς). Ps. 46. 10 ѩко богоу крѣпъцин земи, so die älteren Texte, aber mon. б҃жии дръжавии земли (so auch die altserbischen Drucke). Ps. 54. 9 прѣнемаганиіа доуха (ἀπὸ ὀλιγοψυχίας), mon. näher ans griechische ѿ малодоушиіа (so schon mih. saec. XIII, Valjavec Rad C, 12). Ps. 57. 9 sonst истаавъ (τακείς), aber mon. растаіавь (auch mih.). Ps. 58. 6 посѣтити вьсе ѩзыкы mon. mih. Ps. 58. 12 für κατάγαγε früher раздроуши, mon. низложи (so auch in anderen serbischen Texten, doch mih. раздроуши). Ps. 58. 17 застѫпьникъ für ἀντιλήπτωρ, mon. помощьникь, dagegen hat mon. 45. 8 und 88. 27 застоуп'никь gleich bon., wo pog. защитьникъ schreibt. Der übliche Ausdruck ist застѫпьникъ. Ps. 61. 3 mon. mih. спасъ; ibid. 11 мнмотечеть mon. mih. (ῥέῃ). Ps. 63. 10 für ποίημα sonst тварь, mon. творениѥ, ebenso Ps. 142. 5, dagegen 91. 5 hat auch mon. тварь. Auch mih. schreibt an erster Stelle твореніа. Ps. 67. 14 злата mon. mih. Ps. 68. 4 sonst въпиѩ (κράζων), mon. зовы. Ps. 68. 24 sonst слаци (σύγκαμψον), mon. сьг'ни (simon. съмѣри). Ps. 72. 3 видѧ (θεωρῶν), mon. зрє. Ps. 72. 28 исповѣмь (ἐξαγγεῖλαι), aber mon. вьзвѣщоу, dieser Ausdruck steht in allen Texten Ps. 9. 15, 70. 15, 78. 13, aber ebenso der andere Ps. 55. 9, 106. 22, 118. 13, 26. Ps. 77. 21 sonst раздража сѧ (ἀνεβάλετο), mon. разгнѣва се, so auch simon., vgl. Ps. 105. 29

die übrigen раздражнша (παρώξυναν): mon. mih. прогнѣваше. Ps. 77. 34 für ὤρθριζον steht in der alten Übersetzung рано прнхождахѫ, aber mih. mon. näher ans griechische оутрьнневахоу. Diesen Ausdruck kennt schon die älteste Übersetzung Ps. 62. 2, 126. 2. Ps. 77. 44 für τὰ ὀμβρήματα schreibt die älteste Übersetzung тѫчьнънѩ, buc. тоуче, mon. дьжде. Ps. 86. 6 nach der Lesart τῶν γεγενημένων steht in der alten Übersetzung кънаӡемъ . . бывъшнимъ, so auch mih., mon. hat den Genetiv кнеӡь-рождьшннхь се nach der Lesart γεγεννημένων. Ps. 88. 8 велнн die übrigen, велнкь mon., übrigens schon in den ältesten Texten wechseln die beiden Formen ab, die Mehrzahl der Fälle hat велнн für sich, doch liest man велнкь 18. 14, 21. 26, 39. 10, 47. 3, 50. 3, 98. 3, 103. 25, 113. 21, 130. 1, 151. 5. Ps. 91. 8 sonst възнккоша oder възннкѫ: mih. und mon. оуннкоше (διέκοψαν). Ps. 92. 4 die alte Übersetzung schreibt sing.: гласа, mon. näher dem griechischen гласовь (ἀπὸ φωνῶν). Ps. 103. 22 въ ложнхъ, aber mih. mon. на ложнхь. Ps. 105. 20 sonst обраӡъ, mon. подобнѥ (ὁμοίωμα), vgl. Ps. 143. 12, wo mon. konsequent подобнѥ schreibt, so auch sof., dagegen оуподобленне pog. buc. und подобленне bon. Ps. 106. 29 въ хладъ (εἰς αὔραν), mih. mon. вь тншнноу (so auch in verschiedenen anderen südslawischen Texten). Ps. 106. 33 положнлъ естъ die alte Übersetzung, auch mih. (ἔθετο), mon. поставнль ѥсть. Ps. 106. 42 ӡанметь (ἐμφράξει) sin. sof. buc. oder ӡаемлетъ bon., dagegen mon. ӡаградить, vgl. noch Ps. 62. 12 sonst ӡаѩса сѧ oder ӡаѩша сѧ, aber mon. auch hier ӡаградише се, so auch in mih. Ps. 107. 2 вьспою н пою mon. mih. Ps. 108. 10 sonst in allen alten Texten въсхлѫпаѭтъ (auch въсхлапаѭтъ, въсхлѣпаѭтъ und въсхлъпаѭтъ geschrieben, ἐπαιτησάτωσαν), aber mon. вьпросеть, so auch in serbischen Drucken, im Čudovo-Psalter stand, nach der Abschrift vom Jahre 1472 zu urteilen, die alte Lesart въсхлѫпаѭть. Ps. 109. 3 владъıчьство (ἀρχή), mon. начельство, vgl. noch Ps. 138. 17, wo alle Texte владъıчьство anwenden. Ps. 115. 3 ӡа вьсѣ die alte Übersetzung, dann berichtigt mon. ѡ вьсѣхь (περὶ πάντων). Ps. 121. 6 оумолнте (ἐρωτήσατε) die alte Übersetzung, mon. berichtigt in вьпросите. Ps. 132. 2 рнӡы (τοῦ ἐνδύματος) die alte Übersetzung, mon. одежде. Ps. 134. 7 sonst вьӡноса (ἀνάγων), aber mon. вьӡводе. Ps. 137. 6 прнӡнраетъ (ἐφορᾷ), aber mon. ӡрить.; ibid. ӡнаетъ (γινώσκει), aber mon. сьвѣсть. Ps. 138. 3 проӡьрѣ die alte Übersetzung, mon. провндѣ. Ps. 138. 20 nach der Lesart ἐρεῖτε die alte Übersetzung schreibt речете, mon. ревнвн ѥсте nach der Lesart ἐρισταί ἐστε, so auch andere südslawische Texte. Ps. 138. 22 враӡн бъıша die alte Übersetzung, mon. вь врагы nach dem griechischen εἰς ἐχθρούς. Ps. 139. 12 мѫжь оустатъ nach der Lesart ἀνὴρ γλωσσώδης, mon. schreibt м. ѥзычьнь. Ps. 143. 8, 11 десница неправедьна (δεξιὰ ἀδικίας), so in der alten Übersetzung, mon. näher ans griechische дес. неправды. Ps. 143. 12 ὡς νεόφυτα ἡδρυμμένα ἐν τῇ νεότητι αὐτῶν: ѩко новорасли оутвръждены, varl. ѩко новъı ѿрасли оутвр., so die alte Übersetzung, mon. dagegen ans griechische genähert: ѩко новонасажденна вьдроужена, so auch in anderen serbischen Texten und Drucken; ibid. für κεκαλλωπισμέναι steht in der alten Übersetzung оукрашенъı, mon. näher dem griechischen оудобрены. Ps. 143. 13 für πληθύνοντα steht in der alten Übersetzung плодѧщѧ сѧ, mon. множеще се. Ps. 143. 14 ἐν ταῖς ἐπαύλεσι wird sonst durch въ цѣстахъ übersetzt, mon. schreibt вь стьгнахь; Ps. 68. 26 wird überall дворъ für denselben griechischen Ausdruck verwendet. Ps. 144. 15 ἐν εὐκαιρίᾳ übersetzt der alte Text въ подобьно врѣмя, mon. änderte подобьно in благо, nach der üblichen Wiedergabe des εὐ- durch благо-. Ps. 148. 4 τὸ ὕδωρ τὸ ὑπεράνω ist durch вода прѣвъıшьнѣа übersetzt, mon. wollte auch hier näher ans griechische den Text rücken: вода ѥже прѣвыше. Eine bewußte Annäherung der slawischen Übersetzung an das griechische Original zieht sich wie ein roter Faden durch alle aufgezählten Beispiele, die Arbeit dieser

Emendation dürfte man aller Wahrscheinlichkeit nach in das 14. Jahrhundert, vielleicht in die zweite Hälfte desselben versetzen.

5. Unter anderen Berichtigungen, die ein vollkommeneres Bild der Übersetzung bezweckten, müssen zuletzt die in dem älteren Text noch unangetastet gebliebenen Fremdwörter, die griechischen oder hebräischen Ausdrücke, erwähnt werden, die in dem neuen, emendierten Psalmentexte zum größten Teil schon durch slawische Wörter ersetzt wurden. Unübersetzt bleibt auch noch in mon. ᾅδης als адъ, z. B. Ps. 6. 6, 15. 10 въ адѣ, 9. 18, 30. 18 въ адъ, 17. 6 болѣзни адовы usw.; ἀσπίς: аспида 57. 5, 90. 13, 139. 4; βασιλίσκος: василискъ Ps. 90. 13; βάρβαρος: из людии варваръ 113. 1; εἰκών als икона: иконѫ ихъ 72. 20, dagegen 38. 7 ἐν εἰκόνι wurde schon in frühester Übersetzung durch образомь wiedergegeben; εἴδωλον: идолъ 113. 12, 134. 15; κιβωτός: кѵвотъ 131. 8; τοῖς κροτάφοις: кротофома (кротафома) 131. 4; τὸν ἱματισμόν: ѡ мантизмъ, varl. о матизмѣ 21. 19, vgl. dagegen 44. 10 въ ризахъ in allen Texten; κασία: касиꙗ 44. 9; ἐν κυμβάλοις: въ кѵмвалѣхъ 150. 5; ὄναγρος: онагръ 103. 11; ὄργανον: органъ 136. 2, 150. 4; ῥάμνος: вашего рамьна 57. 10; σκηνή скиниꙗ, akk. скиниѭ 77. 60 (übrigens in pog. übersetzt durch сѣнь); sonst wird das Wort übersetzt durch кровъ: 17. 12, 26. 5, 6, 28 tit., 30. 21, 41. 5 oder durch село: 59. 8, 107. 8, 117. 15; στακτή: einige стактъ, andere стакти 44. 9; τράπεζα: трапеза Ps. 22. 5, 68. 23, 77. 19, 20, 127. 3; σμύρνα: змѵрна 44. 9; τύμπανον: тѵмпанъ varl. тѵмбанъ 80. 3, 149. 3, 150. 4; τυμπανίστρια: тѵпаньница 67. 26; τοπάζιον: (злата и) тѵмпанꙁиꙗ (mih. mon. пазиꙗ)[1] 118. 127; ὕσσωπος: ѵсопъ 50. 9; φοίνιξ: фиником 91. 13.

Zu diesen unübersetzt gebliebenen Ausdrücken kommen andere hinzu, die wenigstens in der emendierten Redaktion schon ins slawische Gewand eingekleidet worden sind: ἀήρ bleibt Ps. 17. 12 sonst unübersetzt въ ѡблацѣхъ аерьнъиихъ, allein mon. schreibt вь ѡблацѣхь въздоушныихь; ἀκρότομος Ps. 113. 8 sonst unübersetzt акротомъ, aber mih. mon. несѣкомыи (schon in der Abschrift 1472 des Čudovo-Psalters steht ꙗко несѣкомъ камыкъ). Der Ausdruck βάρις Ps. 44. 9, 47. 4 bleibt in allen alten Texten, auch in buc. unübersetzt: ѿ вариꙇ, въ варехъ, nur sof. schreibt ѿ странъ statt ѿ вариꙇ; mon. hat an beiden Stellen, unter Verwechslung von βάρις mit βάρος, ѿ тежести, вь тежестехь. Diese falsche Übersetzung steht schon im Simonschen Psalter. An dritter Stelle Ps. 47. 14 liest man schon in der ältesten Übersetzung домъ und dabei blieb es auch in späteren Texten; Ps. 121. 7 ἐν τοῖς πυργοβάρεσιν wurde schon in pog. bon. übersetzt въ стлъпоустѣнахъ. Für δαιμόνιον bleibt Ps. 90. 6, 95. 5 der unübersetzte Ausdruck демонъ, doch mih. buc. mon. haben бѣсь, Ps. 105. 37 steht schon in pog. mih. бѣсомъ. Für ἐρυσίβη geben Ps. 77. 46 die alten Texte die unübersetzte Form ерѹсови, ересеви, ероусию, ꙇересиви, aber in mih. mon. übersetzt рьжди (als Dativ von ръжда). Das Wort ἱερεύς bleibt in alten Texten unübersetzt, auch in buc. überwiegt die unübersetzte Form иереи, doch in mih. mon. steht fast immer свещенникь, so 77. 64 (hier auch buc.), 131. 9 (hier buc. иереи), 131. 16 (hier buc. свещенникы); Ps. 98. 6, 109. 4 bleibt überall noch der unübersetzte griechische Ausdruck. Das Wort ὁλοκαύτωμα wird allerdings schon in pog. durch вьсесъжагаѥмоѥ Ps. 19. 4 wiedergegeben, daneben unübersetzt Ps. 39. 7 (hier hat bon. die Übersetzung), 49. 8, 50. 18, 21, 65. 13 (hier hat bon. mih. die Übersetzung), 15. Die neuere Redaktion, also mon., ist konsequent in der Anwendung des übersetzten Ausdrucks in der Form вьсесьжигаѥмоѥ, während sof. ebenso beständig das unübersetzte Wort gebraucht. Auch buc. zieht den griechischen Ausdruck vor. Wie alt die

[1] Man hat offenbar in τοπάζιον das το als Artikel aufgefaßt und τὸ πάζιον gelesen.

Übersetzung ist, sieht man daraus, daß schon in sin. Ps. 50. 21 sie begegnet. Für συκάμινος hat man schon in sin. pog. die Übersetzung чрънница Ps. 77. 47, um so merkwürdiger ist die Wahrung des griechischen Ausdrucks nicht nur in bon. sof. buc., sondern selbst in mih. mon. сикамини. Für den griechischen Ausdruck σκνῖπες Ps. 104. 31 geben schon die ältesten Texte die Übersetzung мъшица — моушице, um so merkwürdiger ist die Wahrung des griechischen Ausdrucks in dem kroatisch glagolitischen Psalter (скиниппи). Das Wort σκάνδαλον ist in unseren Texten immer übersetzt durch съблазнъ, allen in sin. bleibt einmal скандѣлъ und im kroatisch glagolitischen Psalter öfters. Für ὑπόστασις ist in der Regel der unübersetzte Ausdruck üblich ипостась oder оупостась: Ps. 38. 6, 8, 88. 48, 138. 15, doch mon. schreibt überall съставь, einmal (88. 48) auch schon mih. buc. Aber Ps. 68. 3 wird derselbe griechische Ausdruck (allerdings in anderer Bedeutung) schon in den ältesten Texten durch постоꙗние wiedergegeben. Man sieht daraus, wie vorsichtig man die transzendentalen Bedeutungen von den materiellen auseinanderzuhalten verstand. Für μύρον Ps. 132. 2 steht erst in neueren Texten миро (so mon.), die älteste Übersetzung wendet dafür хризма an. Das Verhältnis der beiden Ausdrücke ist schon aus dem Evangelientexte bekannt. Die Anwendung des Ausdrucks хризма für μύρον beruht wohl auf dem altdeutschen Einflusse. Für χριστός gebraucht man Ps. 2. 2, 17. 51, 19. 7, 27. 8, 83. 10, 88. 39, 52 denselben unübersetzten Ausdruck христъ (vgl. 19. 7 bon.); Ps. 104. 15 steht in buc. mon. die Übersetzung помазаныиꙇ, ebenso 131. 10; ibid. 17 lesen wir schon in pog. помазаномоу, während bon. und sof. konsequent bei dem griechischen Ausdruck verharren.

6. Aus diesen zahlreichen Vergleichungen und Nebeneinanderstellungen verschiedener slawischer Psalmentexte ergibt sich für den Münchener Psalter das Resultat, daß sein Text eine jüngere, vielfach berichtigte, d. h. näheren Anschluß an den griechischen Text zeigende Redaktion darstellt, deren nächste Parallele in dem serbischen Bukarester Psalter vom Jahre 1346 vorliegt und weiter in den alten serbischen Drucken sich ziemlich treu abspiegelt. Einen sehr nahe verwandten Text dieser Gruppe bietet, wie es allen Anschein macht, jener serbische Psalter der Moskauer Sevastianovschen Sammlung, den Amphilochius ziemlich häufig bei seinem Variantenmaterial zu dem russischen Simonschen Psalter heranzog. Aber auch ein Psalter bulgarischer Redaktion gehört hierher, das ist jenes Fragment der Mihanovićschen Sammlung, das Miklosich ins 13. Jahrhundert setzte, vielleicht aber wäre es richtiger, diesen Text ebenfalls dem 14. Jahrhundert zuzuweisen. Das Fragment kennen wir grammatisch und lexikalisch aus der Studie Valjavec' (Rad, C). Sein enger Anschluß an mon. und buc. ist recht beachtenswert. Es ergibt sich aus dieser Tatsache, daß diese berichtigte neue Redaktion nicht etwa auf die serbischen Psaltertexte beschränkt war, sondern schon in den bulgarischen Platz gegriffen hatte. Da es wenig wahrscheinlich aussieht, daß dieser Text erst aus einer serbischen Vorlage in die bulgarische Redaktion umgeschrieben war, so müssen wir auf Grund des Mihanovićschen Textes zu der Behauptung gelangen, daß diese neue, berichtigte Redaktion in der Arbeit, die innerhalb der bulgarischen Kirchenliteratur zustande kam (vielleicht schon im 13., spätestens in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts), ihre Wurzel hat, nur konnte diese neue Redaktion im Bereich der bulgarischen Literatur jenen archaistischen Text, der auf den alten Vorlagen des 11. und 12. Jahrhunderts beruhte, nicht ganz verdrängen, wie man das an dem bulgarischen Kodex des Jahres 1337 sieht, welcher ganz der anderen, archaistischen Gruppe von Texten angehört. Daß die neue, berichtigte Redaktion im Bereich der bulgarischen Kirchenliteratur zustande kam, dafür spricht auch der Umstand, daß der serbische mit buc. bezeichnete Psalter des

Jahres 1346 unzweifelhaft aus einer mittelbulgarischen (mit gestörtem Gebrauch der Vokale ѫ und ѧ versehenen) Vorlage geflossen ist.

VII.

Einige Bemerkungen zum slawischen Text des Belgrader Psalters.

Im Belgrader Psalter liegt, wie schon gesagt wurde, ein kommentierter Text der Psalmen vor, also ein spätes Seitenstück zu den alten, zum Teil von mir herausgegebenen Texten: dem Bologner, dem Pogodinschen, dem Sophianischen und dem Bukarester. In den Titeln zu einzelnen Psalmen, um von diesen zuerst einige Worte zu sagen, schließt er sich am nächsten an den Bologner Text an, darum hat er bei den Psalmen VI—IX, LXXVIII kommentierte Titel, wie Bologn. Psalter. Einzelne Abweichungen im Texte selbst sind konsequent durchgeführt, so z. B. нѣкыи für етеръ, statt жидове gebraucht er das Wort июдеи, für στηλογραφία wendet er statt des älteren Ausdrucks тѣлописаниѥ immer die Übersetzung стльписаниѥ an (Ps. LV—LIX). Für μὴ διαφθείρῃς ersetzt er das ältere не истьли durch да не растлиши (Ps. LVII, LVIII, LXXIV). Für ἐφύλαξεν Ps. LVIII schreibt er nicht съхрани — so die älteren Texte — sondern стрѣ^ж, d. h. стрѣже, so haben auch die altserbischen Drucke. Statt прѣселениѥ Ps. LXIV für παροικία schreibt er пришьлствиѥ (auch die Cetinjer Ausgabe hat пришьльство). Statt пѣснь побѣдьна Ps. CXLIX schreibt er п. побѣдителнаа. An mehreren Stellen wollte man in den schwer verständlichen Text der Titel und ihres Kommentars einen Sinn hineintragen und entfernte sich um so weiter von dem griechischen Original. Z. B. im Titel VII stand nach der griechischen Vorlage κατπνισθείς in der alten Übersetzung ѡсаждавѣвъ, der Belgrader Text machte daraus ѻсль ждавь! Ps. XXVI verschrieb sich der Abschreiber des Belgrader Kodex und aus а еже machte er леже. Ps. LXXVII schrieb er идолское für жидовьское. Ps. LXXXII statt и нарече слово hat der Belgrader Text и начело слово, schon in sof. ist der Anfang der Störung zu bemerken: и іначе. Ps. XCII ist die richtige alte Lesart по дьни во томь населитъ сѧ schon im Bologner Text verderbt in подъ небесемъ населитъ сѧ (pog. sof. buc. haben das richtige по дьни во томь: μετὰ γὰρ τὴν ἡμέραν ἐκείνην), darum hat auch Belgr. и пѡ нб҃омь населиет се. Ps. CVII wurde aus оучении durch Verschreibung м҃нїи gemacht. Ps. CXLVI statt славы steht im Belgr. г҃лавы, wahrscheinlich las er глаголавы. Im Ps. XLVI steht im Bologn. ѿврѣщи, Belgr. fügte noch се hinzu, es wird aber das Verbum transitivum verlangt, das in pog. und buc. durch погоубити wiedergegeben wurde, griechisch ἀποβαλέσθαι. Ps. L statt des richtigen in pog. erhaltenen Textes въ ръвеникъ лъсти schrieb schon Bologn. въ ръвение къ лъсти, so auch im Belgr. Text въ рвенїе къ лъсти. Ps. L schreibt Belgr. den Frauennamen zweimal кь висарвеи und вїсарвеа.

Die Anordnung des Textes ist so durchgeführt, daß auf einen ganzen oder in kleinere Stücke geteilten Vers des Psalmes unmittelbar der Text des Kommentars folgt, ohne den Psalmentext durch irgendwelches äußere Kennzeichen hervortreten zu lassen, weder durch die Größe der Schrift, noch durch die Farbe der Anfangsbuchstaben — diese sind beim Psalmen- und Kommentartext immer gleichmäßig rot. Auch beginnt der Psalmentext keineswegs mit neuer Zeile, sondern sehr häufig findet man mitten in der Zeile den Anfang, sei es eines neuen Verses oder Halbverses, sei es des Kommentars.

Die Orthographie des Kodex ist jene spätere der serbischen Texte des 16. und 17. Jahrhunderts, in welcher neben der Vorherrschaft des ь doch die Präpositionen съ, въ, вꙁъ-, къ sowohl in freier Stellung, wie auch in der Zusammensetzung regelmäßig mit ъ (doch nicht ausschließlich) geschrieben werden, daher auch възпїють, als wäre es mit въ zusammengesetzt. Auch das Wort въсн, въсегда wird so behandelt. Nach r-l sonans wird gleichfalls ъ (doch nicht immer) geschrieben, z. B. жрътвы, пръсть, исплънь, оуглъбоше, нелъжень, selbst нꙁбавлъшн се, ꙁемлъсцїн; allein am Ende der Wörter steht regelmäßig ь, man schreibt aber тъ und ть, къждо, мъꙁда, лъсть, стъблїе (aber auch mit ь). Immer nur ы, das sehr häufig an unrichtiger Stelle, statt н steht. Man kennt ꙗ, sowohl im Anlaut (ꙗко, ꙗвн, ꙗдохѡ) wie im Inlaut: ꙁемлꙗ, волꙗ, оскрьблꙗющїн, нꙁбавлꙗнте, вышнꙗаго, поклаꙗют се, doch liebt man а zu schreiben in Fällen wie каа, моа, твоа, ѿстоа, жестокаа, бжїа, основанїа, трѹпїа. Auch ѥ wird gebraucht, z. B. in ѥ und nach den Konsonanten: волѥю, глѥть, огнѥмь, прїемлѥ, матнѥ, ꙁанѥ, doch im postvokalischen Inlaut steht meistens е: ходещее, оуповаен, свое, твое, моею, скаꙁает се; immer -їе: доуновенїе, неꙁловїем, възпїеть, людїе; im Anlaut wird häufig є geschrieben: єлнка, єже, єсн (auch есн), єлеемь, єдниомѹ. Sehr beliebt ist im Anlaut о: оцѣстн, ограженїе, облыченїа, оковын, natürlich daneben ꙩко und ꙩчн. In Pluralformen dominiert im Inlaute ѡ: вѡды pl., гѡры (sing. гора), въ снѡх, члкѡ, аплѡмь, жндѡвѣ-жндѡве, снѡвѣ, демѡнь врагь вѡлнынхь, єꙁыкѡ н бѣсѡмь, жндѡмь, по дѣлѡ, doch ist die Regel nicht streng eingehalten. Selbstverständlich kann im Anlaut auch ѡ (neben о) stehen, immer wird ѿ geschrieben. Im Anlaute wird оу verwendet, im Inlaut und Auslaut fast immer ѹ: въꙁшѹмѣше н съмѹтнше се, дрѹг во дрѹга, сѹдь, сѹть, орѹжїе, съберѹть, ѿ домѹ, жрьтвѹ, aber оуже, оупова, оустнѣ. Die Vokale ѣ und е werden sehr gern verwechselt, namentlich ѣ für е: so schreibt man sehr häufig nom. plur. auf -овѣ, vgl. außerdem смѣтѹт се, правѣдннкы, налѣцн, црквѣ твоее, єрѣтнкѡ, поперѣшн, въселѣт же се, постѣлы моее, кнеꙅѣ akk. plur., хотѣще, dat. plur. вранѣмь usw. Auch е für ѣ kommt vor: хлевь, състарех се, окрнлатевшн, постыдеше се, ѡвѹдовеше, славе als Dativ, иесн (für нѣсн), бежаше, спен (für спѣн), вь єꙁыце, меннть usw. Unter den Konsonanten ist die häufige Anwendung des ꙅ hervorzuheben: ꙅмїе, ꙅвѣꙁь, ꙅвѣрїе, ꙅѣло, съꙅыжют се, ѿ ꙅымы, проꙅебшаа, въꙁвнꙅдавь, стьꙅе, прѹꙅїн, слъꙅы, слъꙅнаа, кнеꙅе, помоꙅн, враꙅн, ноꙅѣ, мноꙅїн, въ чрътоꙅѣ, о бꙅѣ, вѡꙅїн, тѹꙅѣ, лѹꙅѣ, скроꙅѣ. Das verrät den makedonischen Ursprung des Schreibers dieses Kodex.

In der Anwendung der kirchenslawischen Sprache ist der Schreiber sonst ganz genau. Die schwachen Vokale werden wohl auch ausgelassen, doch nie durch а ersetzt, sondern regelmäßig ь oder ъ geschrieben. Doch begegnen noch Formen wie велен (statt велнн), жрѣбен (statt жрѣбнн). Die Deklinationsformen sind die üblichen späterer Zeit; in den zusammengesetzten Adjektivformen kommen recht häufig die vollen Endungen vor, solche wie жнвотнаго, мегкаего, блгаго, блчнꙗаго, погыбшааго (allerdings sind solche Formen in der Minderzahl) oder: добрынмн, правѣднынмн, аггласкынма, ꙁаконнын, жнвын, оставлꙗющїн usw. Auch in der Konjugation liest man: гръжаахѹ се, рыдаахѹ, покараше се, пролнвааше се, нсхожааше, ѡмѣтааше, пнтѣахѹ се, хотѣахѹ usw. Übrigens wendet der Kodex Vokaldoppelungen auch ohne grammatischen Grund an, vielleicht um die Quantität auszudrücken: на враадѹ (einige Male so), по все днїн, людїн вѣрные, дъщерѣ н оудобренїн прѣоукрашенын, овце много-

плодныи, воловѣ тѹчныи, прохода погыбѣлнаа, тїи бо usw. Was sonst die Auswahl grammatischer Formen anbelangt, genügt es auf S. LIII zu verweisen, denn alles betreffs des Münchener Psalmentextes gesagte hat auch für den Belgrader Text volle Geltung.

Ein besonderer Vorzug des Belgrader Kodex besteht in seiner konsequenten Bezeichnung der Betonung. Beinahe jedes Wort trägt neben dem Spiritus lenis im Falle des vokalischen Anlautes noch einen Akzent. Dieser ist im Inlaut Akut, im vokalischen Auslaut Gravis. Der Kodex verdient, wenn einmal solche Studien an die Reihe kommen, näher geprüft zu werden. Diese Aufgabe steht nicht in dem Rahmen dieser Einleitung. Ich kann auf Grund einer längeren Betrachtung des Kodex die Tatsache konstatieren, daß die hier bezeichnete Betonung zweien Strömungen in der Sprache gerecht zu werden bemüht ist. Bald ist die Betonung nach alter Aussprache (die vielleicht damals die übliche kirchliche Aussprache war) gegeben, bald bringt sie die moderne Volksaussprache zum Ausdruck. Die Betonung ist also doppelter Art, wie man das aus einer Auswahl von Beispielen, die ich nachfolgen lasse, ersehen wird. 1. Man findet die Ultimabetonung sehr häufig in solchen Fällen: ѐгò, ѐмѹ̀, моегò, твоѐ, моѐ, моѭ̀, менѐ, тебѐ, на нѥ̀, ѕѣлò, тогдà, радѝ (als Präposition), стѣнà, ѩзвà, землѝ, землѭ̀, словò, оу̓стà, оу̓стнѣ̀, словà, ѻкò, книгѝ, оу̓ды̀, вѣкы̀, рѹцѣ̀ твоѝ (doch auch роу́цѣ чи́стѣ), роукоу̀ твоеѭ̀, грѣхà, врѣмѐ, законь, гртань, живо́ть, кртомь, ѐдинь, метежь, ѐзыкь, болѣзнь, сьѡбразнь; въспоѭ̀, възнесоу̀ се, ѐси, Imperat. оу̓слыши, ѡ̓цѣстѝ, Aor. наѹчѝ, ѝзьбрà, сьнидѐ, 3. Pers. въпїѐть, рекѹ̀ть, лаѭ̀ть (doch auch лаѥть). 2. Pänultimabetonung nach alter Art: десни́ца, ѐзы́ци, и̓сти́на-и̓сти́нѹ-по и̓сти́нѣ (es kommt allerdings auch и̓̏стина vor), въ ѡ̓гра́дѣ, ѻ̓тро́ци, голѹ́бїе, оу̓тро́бѣ, завѣ́ща, бѣсѡ́ве-бѣсо́вѣ, жидо́вѣ, и̓ме́ни (doch auch и̓̏мени), ѡ̓бла́кы, лѹка́вын, праве́дныи, вѣр́ѣ желѣ́зные, оу̓бо́гы̏, ѻ̓чи́ма (doch auch ѻ̓̏чима); Infinitive праща́ти, щедри́ти, оу̓долѣ́ти, Aoriste съгрѣши́ше, дрьзнѹ́ше, просла́ви̏ usw. 3. Neue Antepänultimabetonung: мо́жданыи, жи́лище, до́мовѣ, бо́лѣзни, ко́лѣно, на пре́столѣ, въ врьтопѣ, въ поу́стынѩхь; Verbalformen: ѻ̓бра́тити, възвра́щати, не пре́стаѭть, нена́видить, погѹ́бише, трѣ́блѩхѹ (трѹ́бами), почи́вахѹ, тво́рахѹ, прїи́доше, пале́коше, оу̓гото́ваше, оу̓ма́лише се usw. 4. Neue Pänultimabetonung: се́го, троу́да, лицѹ̀, вѣ́сы, възвра́тиль, сътво́риль (daneben вѣнча́ль, възложи́ль), дво́ри-дво́рѣхь, до́мовь, ѻ̓̏гнѩ, вѡ́да, гѡ́ра, възо́воу usw. 5. Das Zeichen ͡, einem griechischen Zirkumflex entsprechend, steht auf einigen einsilbigen Wörtern, wie: бо̑ (fast immer so), ктѡ̑, что̑, нь̑, тьмѣ̑, ѱсы̑; auch im Auslaute eines mehrsilbigen Wortes: оу̓жа-оу̓же-оу̓жи̑-оу̓же̑мь (auch als Adverbium оу̓же̑), выноу̑, сана̑, врѣме̑, гора̑, сребра̑-сребро̑мь (die letzten Beispiele allerdings selten). Auch auf vorletzter Silbe: моу̑жа-моу̑жемь, лоу̑ка, мнѡ̑ѕїи-мнѡ̑гомь, мнѡ̑жьствомь; рѡ̑га-рѡ̑гь (in diesem Worte ist ѡ öfters oben nach rechts mit einem Schnörkel versehen!), хлѣ̑ба-хлѣ̑бь, auch gen. pl. вѡ̑дь, ї̓ѹде̑а, ї̓ѹде̑и, ї̓ѹде̑е, ѐле̑а, ѐлеѡ̑нскїе, ѐвре̑нсцїи usw. 6. Auf einsilbigen auf и, ы, ѣ, оу auslautenden Wörtern begegnet auch ̏: ни̏, ви̏, си̏ рѣ̏, мы̏, ны̏, сы̏, ты̏, сь̏, съ̏, ть̏, се̏, вѣ̏, auch бдѣ̏, здѣ̏, зре̏, зла̏, злы̏, три̏, тоу̏ usw. Dann und wann im gen. plur.: дѣль̏, сьль̏. Sehr häufig auch auf dem auslautenden ы̏ eines mehrsilbigen Wortes, namentlich eines Adjektivs: вѣ́чны̏, жи́довскы̏, та́нны̏, дре́вны̏, вышны̏, ѻ̓̏гньны̏, тоу̑жы̏, и̓сти́нны̏. Wahrscheinlich sollte mit diesem ̏ die Kürzung des

Wortes um ein auslautendes и angedeutet werden. Man sieht daneben den Akzent auf dem Worte. Es gibt allerdings, wenn auch selten, Fälle, wo ̏ auf ы eines Substantivs steht: вол҄зны̏ oder einer Verbalform: ра́спны̏.

Über die kritisch-lexikalische Seite des Psalmentextes braucht man nicht viel Worte zu sagen, da auch dieser Text im ganzen und großen in den Bahnen des Münchener Textes sich bewegt. So ziemlich alles, was auf S. LIII—LXXII betreffs der lexikalischen Eigentümlichkeiten des Münchener Textes gesagt wurde, bezieht sich auch auf den Belgrader Text. Allerdings kann in einzelnen Fällen der Belgrader Text mit der älteren Überlieferung sich decken. Z. B. Ps. 58. 6 steht im Belgr. noch das ältere помилѹи statt des später üblichen ѹщедри; ebenso Ps. 76. 10 помиловати statt ѹщедрити. Oder Ps. 105. 46 въ милость statt въ щедроты; Ps. 77. 38 милостивь statt щедрь. Oder Ps. 36. 14, 63. 4 steht im Belgrader noch налекоше. Ebenso Ps. 9. 25 schreibt Belgr. прѣдь лицемь его (gleich pog. bon.), Ps. 75. 6 ѹсиѹше сънимь своимь, Ps. 72. 17 досажденїа. Derartige Beispiele, wo Belgr. der älteren Textüberlieferung treu blieb, sind im ganzen nicht sehr häufig. In der Regel spiegelt sich hier der neuere Typus der Übersetzung, wie wir ihn an buc. und mon. kennen gelernt haben, sehr genau wieder, ja der Text des Belgrader Kodex geht sogar in der konsequenten Durchführung neuerer Lesarten dann und wann um einige Schritte weiter. Z. B. nicht alle auf S. LV aufgezählten Beispiele der Anwendung des einfachen Verbum варити für προφθάνω werden auch so in Belgr. gewahrt, er mehrt die Zahl der Fälle von прѣдварити um einige neue Beispiele.

Bezüglich des Kommentars, der im Belgrader Text enthalten ist, während der Münchener Kodex ihn nicht hat, kann nur das gesagt werden, daß er aus derselben Quelle geflossen ist, wie alle bisher bekannten Texte dieses Kommentars. Er kommt auch im vollen Umfange vor, so daß z. B. das im Pogodinschen Kodex fehlende (Ps. 4. 7 — 7. 8) hier in Übereinstimmung mit dem Bologner Text vertreten ist. Dagegen ist die Lücke, die in allen Texten dieses Kommentars wiederkehrt, Ps. 140. 8—9, auch hier durch den leergelassenen Raum angedeutet. Soweit ich durch die Vergleichung des Textes mit dem in meiner Ausgabe zum Abdruck gekommenen Bologner Text zu einem allgemeinen Resultate gelangen konnte, muß ich im ganzen und großen unzweifelhafte Übereinstimmung konstatieren. Allein da der Kommentar an manchen Stellen dem Verständnis nicht leicht zugänglich ist, hat sich durch die ohne Einsichtnahme in den Wortlaut des griechischen Originals gemachten Verbesserungsversuche der Sinn stark verschoben und von der ursprünglichen Übersetzung entfernt. So entstanden neue Lesarten, die rein auf Zufall, auf Einfällen, mitunter selbst auf Verschreibungen beruhen und für die Richtigstellung der ursprünglichen Übersetzung, deren griechische Vorlage wir jetzt kennen, gar nicht in Betracht kommen. Ich will nur an einigen Beispielen die Art dieser angeblichen Berichtigungen zeigen. Ps. 1. 5 steht überall цвътетъ ѹмомъ и съдраво помышлениие иматъ: griechisch ἀναθάλλει τὸν νοῦν καὶ ὑγιῆ τὴν διάνοιαν κέκτηται, belgr. hat das geändert in das sinnlose въсака жена помышленїе имать. Ps. 1. 6 а дроѹгыѫ ѡмражаетъ bon. омръжаетъ pog., griechisch βδελύττεται, schon sof. falsch помрачѣетъ, belgr. entfernt sich noch weiter: ѹмрьщвлꙗеть. Ps. 2. 5 ꙗрь бо бѫдетъ имъ и срагъ alle anderen: griechisch findet man nur αὐστηρὸν γὰρ αὐτὸν ἕξουσιν, belgr. hat срагъ geändert in страхь. Ps. 6. 5 ѿвращаеши са ѿ мене: griechisch καὶ ἀποστρέφῃ ἀπ᾽ ἐμοῦ,

belgr. machte daraus ѡвраштаєши се ре ѡ женѣ. Ps. 7. 10 тѣмъ съристаетъ, so nach meiner Konjektur, aber belgr. тѣмь работають, was dem griechischen τούτοις συστρατεύονται nicht entspricht. Ps. 9. 5 и свободивъ nach dem griechischen ἐλευθηρώσας, belgr. schreibt и смѣривь; ibid. 6 погоуби въ вѣкы, griechisch ἀπώλεσεν εἰς τὸν αἰῶνα, belgr. änderte in погоубивь вѣкы; ibid. 15 црвниѫ: διὰ γὰρ τῆς ἐκκλησίας, in belgr. verschrieben кръвїю; ibid. 23 въ своихъ свѣтѣхъ: ἐν ταῖς ἑαυτῶν βουλαῖς, belgr. durch Verschreibung въ свои сѣтѣ; ibid. 30 въ ѡградѣ ловлѣаше ха: ὡς ἐν μάνδρᾳ ἐθήρευε τὸν χριστόν, belgr. schreibt въ оградѣ его живша ха; ibid. 36 тои бо естъ и грѣшникъ и лѫкавъ: οὗτος γὰρ καὶ ἁμαρτωλὸς καὶ πονηρός, belgr. macht daraus лют бо є и грѣшнь и лоукавь. Ps. 10. 4 statt мааниемъ νεύματι schreibt belgr. дааниїемь. Ps. 17. 13 евангелие твръдо bon. еѵангелисты твръды pog.: τὰ εὐαγγέλια στερεά, belgr. ändert es in явиглы твьрды; ibid. 35 für продръзи bon. sof. -жи tolst. κατεκέντησε schreibt belgr. разроуши. Ps. 24. 3 прѣтишѫ bon., richtiger прѣпаса pog., запаша tolst., прѣдѣшѫ sof. (ἐσκέλισαν), belgr. änderte wahrscheinlich die letzte Lesart in прѣдаше; ibid. 6 оуиадрити pog. bon. оускорити sof. tolst. (ταχῦναι), belgr. machte aus der ersten Lesart оущедрити. So hat Ps. 39. 14 оущедри tolst. und belgr. statt des früheren оуиадри, al. оускори. Ps. 36. 28 statt не нераждениемъ steht im belgr. не неражеженїемь. Ps. 50, 9 statt цвѣтъ verschrieben съвѣть!

Aus diesen wenigen Beispielen kann man sich ein ungefähres Bild von den im Belgrader Text begegnenden abweichenden Lesarten machen. Wo die Lesarten in Bologner und Pogodinschen Psalter auseinandergehen, folgt Belgrader Text bald dem einen bald dem anderen. Z. B. Ps. 12. 2 гнѫшаєши сѧ bon., гноушаѫ сѧ pog., belgr. stimmt zur zweiten Lesart: гноушае се. Ps. 16. 3 бѣсы bon. ѿ бѣсъ pog. buc. und so auch belgr. Ps. 12. 6 плътъскым прїшествїем bon. пльтиынмь приш. pog., belgr. übereinstimmend mit bon. плъскыимь пришьствїемь. Ps. 13. 1 на звѣздахъ pog., dagegen bon. und belgr. на ѡблацѣхъ (ἐπὶ τῶν νεφελῶν); ibid. 3 чловѣка ради pog. aber чловѣка дѣльма bon. und belgr. Dann und wann ist die Lesart des Belgrader Textes schon in dem altrussischen Tolstoischen Psalter der kais. öffentl. Bibliothek in St. Petersburg enthalten. Z. B. Ps. 17. 11 liefern bon. pog. съ плътиѫ: μετὰ σαρκός, belgr. hat сьмрьтїю und diese Lesart steht schon in tolst. съ съмрьтьѫ. Ps. 19. 7 хризмоѫ bon. sof. мастиѫ pog. buc., aber муромь tolst. belgr. Ps. 26. 6 пожръ сна мыслиѫ: ἔθυσε τὸν υἱόν τῷ σκοπῷ, statt dieser Lesart hat tolst. und belgr. пожрѣ сына своего, ibid. 12 истинноужщоу die übrigen: истиньствоуѭщоу tolst. und belgr. Ps. 27. 3 съ июдеи невѣрнꙑими bon., die übrigen darunter auch belgr. und tolst. зъловѣрьнꙑими. Ps. 29. 13 драселъ bon. und die übrigen: драхлъ tolst. дрехль belgr. Ps. 30. 8 еже навѣса на-нъ бѣси (ἐπήγαγον), dafür hat tolst. навѣщаша, belgr. mit Auslassung des Vokals ѣ: еже навсе на-нь бѣсы, vgl. 33. 7 навѣса нанъ жидове so die übrigen, aber tolst. нарекоша, belgr. abermals навсе. Ps. 50. 9 hat bon. наведошѫ, pog. навѣса, tolst. навѣша, belgr. nur все. Ps. 43. 20 стѣнъ bon. pog. sof.: сѣнь tolst. belgr. Ps. 47. 15 питажи bon. pog. buc., dagegen sof. пїтѣаи und tolst. питѣиаи und noch belgr. питѣеи.

Zur Charakteristik des Kommentars dürfen diese Auszüge ausreichen. Ich will nur noch einige Stellen besonders hervorheben. Ps. 49. 21 für τετραχηλισμένα steht sof. ѡжѫжелени, bon. ѡжежени, pog. ѡсѫждени, tolst. ѡжажелени, belgr. ѡврѣменению. Das Wort ist in der Form ожажелени richtig, vgl. жажьль Mikl. s. v. und Sreznevskij s. v. жажель. Ps. 50. 8 haben истовъ bon. und belgr., истиньнъ pog. und buc., auch sof. истиныи, nur tolst. gegen alle Erwartung

schreibt рѣснотнвенъ. Ebenso Ps. 140. 6 für вѣрж нстннънꙑ лѣпотꙑ bon. oder нстнны н лѣпоты pog. (πίστιν ἀληθείας καὶ εὐπρεπείας), auch belgr. вѣрꙋ нстнннꙑ н лѣпотꙋ, steht tolst. вѣрж рѣснотꙑ н лѣпотꙑ. Ps. 112. 9 für неплодꙑ aller übrigen Texte, auch belgr., steht im tolst. аловнцє. Ps. 119. 2 für ἀπὸ συκοφαντῶν ἀνθρώπων gebraucht bon. die Übersetzung ѡтъ елєзнвъ чловѣкъ, pog. ѿ клєветь чл҃чь, sof. ѿ клєветнвꙑнхь чл҃вкъ, tolst. ѿ клєветъ чл҃чскъ, belgr. ѿ клєветннкь.

Der übliche Zusatz von neun Gesängen (Cantica) aus dem alten und neuen Testamente stimmt zu der Reihenfolge des Pogodinschen Psalters, d. h. an dritter Stelle folgt das Gebet Annas, der Mutter Samuels, an vierter das Gebet Habakuks. Nach dem sechsten Canticum schließen sich gleich die in meiner Ausgabe nach dem Bologner Text abgedruckten Stücke elf, zwölf und dreizehn (Canticum trium puerorum) an. Das letztere hat den Umfang des bei mir nach der Pogodinschen Handschrift abgedruckten Textes. Dann erst kommt, entsprechend der Anordnung des Pogodinschen Textes, als neuntes Canticum das Magnifikat (nach dem Bologner Text in meiner Ausgabe steht es als siebentes Canticum) und das Canticum Zachariae (bei mir als achtes Canticum abgedruckt). Beachtenswert ist der Umstand, daß zum letzten Canticum auch der ausführliche Kommentar in belgr. enthalten ist, den der Pogodinsche und Bukarester Text nicht hat, wohl aber der Bologner Psalter (vgl. in meiner Ausgabe S. 728—730). Im Belgrader Psalter steht nach diesem Canticum noch das Gebet Symeons aus dem Evangelium von Lukas, Kap. 2. 29—32 unter der Überschrift: Мл҃тва ст҃го Сїмеѡна ѿ лоукꙑ ст҃го еѵл҃їа. Es ist nicht bloß der Text des Evangeliums angeführt, sondern auch mit kurzem Kommentar versehen, den ich hier mitteile:

V. 29 Нн҃ѣ ѿпꙋщаєшн раба своєго влк҃ѡ по гл҃ꙋ твоємꙋ съ мнрѡ. Komm. ѡ пл҃ъсцѣмь жнтїн гл҃є. а єже по гл҃ꙋ сн рѣ за ѿвѣть нже бѣ прїєль, понєже бо въ тьмѣ н въ неразоумѣ бꙑше єзꙑцн бѣсѡмь слоужєще. V. 30 ꙗко вндѣста ѻчн мон сп҃сенїє твоє, 31 єже єсн оуготоваль прѣ лнцемь вьсѣ людїн. Komm. ѿвѣ нмь бꙑ хс, ѿкрꙑвь нстнннꙋ сꙋщаго бг҃а, себѣ же самого н ѻц҃а н ст҃го дх҃а. сєго радн рече. V. 32 свѣ въ ѿкрьвенїє єзꙑкѡ н славꙋ людїн твонхь ївл҃ꙗ. Komm. свѣ въ ѡкрьвенїє єзꙑкѡ бꙑ, слава їнл҃ѥвын по тѵмь нмже плътїю роднн се ѿ сїн, прославнл же ѥ н многꙑ ѿ нн. тꙑ же вѣроваше въ нъ.

Im heutigen Horologium kommen die neun Oden in der Ἀκολουθία τοῦ ὄρθρου nach den Εὐλογητάρια ἀναστάσιμα (vgl. oben S. XLIX—LI) vor, und zwar in der Reihenfolge des Pogodinschen oder Belgrader Psalters, wobei als neunte Ode die Verse aus Lukas 1. 46—55 und 68—79 angeführt werden. Die in unseren Handschriften getrennten Texte Dan. 3. 26—51 und 52—56 bilden dort zusammengenommen die siebente Ode, der erste Teil unter dem Titel προσευχὴ τῶν ἁγίων τριῶν παίδων, der zweite als ἡ τῶν τριῶν ὕμνησις ἣν ᾖδον νέοι. Die Fortsetzung V. 57—90, die bei uns als Ode die letzte (13.) Stelle einnimmt, steht dort als achte Ode unter dem Titel Ὕμνος τῶν ἁγίων τριῶν παίδων.

Nachträge.

1.

Es wurde bereits auf S. V bemerkt, daß der Text, der mit roter Schrift in Kursivzügen geschriebenen Überschriften oder Unterschriften zu den einzelnen Bildern mehr volkstümliche Sprache zeigt als der gewöhnliche kirchenslawische Text der Psalmen und des dazugehörigen Kommentars. Das will ich durch Beispiele belegen. Aus der Deklination erwähne ich den Genet. sing. воиске т҃ S. XXX, Instr. sing. пращомь S. XXXV. Aus der Konjugation: тѣра S. XVII, XVIII, XXIII, XLII (wenn es Präsens ist und nicht Aorist), носи S. XVII (als Präsens), сьставлѧ S. XIV, XVI, елень пие водꙋ S. XX, воиска блюде двда S. XXIII, двдь біє кїѳароу S. XXVIII, — голиаѳа S. XXXV, прідоше и кажꙋ мꙋ S. XXII, пасе S. XXXV, копаю и ѡроу S. XXVIII, XXIX, мещоу ꙁлато S. XXX. Natürlich die kirchenslawischen Beispiele sind in der Mehrzahl: плаваютъ S. XXIX, ведꙋть хⷭ҇а S. XXIV, играеть хоро S. XLI usw. Das schon auf S. XIV erwähnte Verbum степсати kommt nochmals auf S. XXIX, степса ist Aorist.

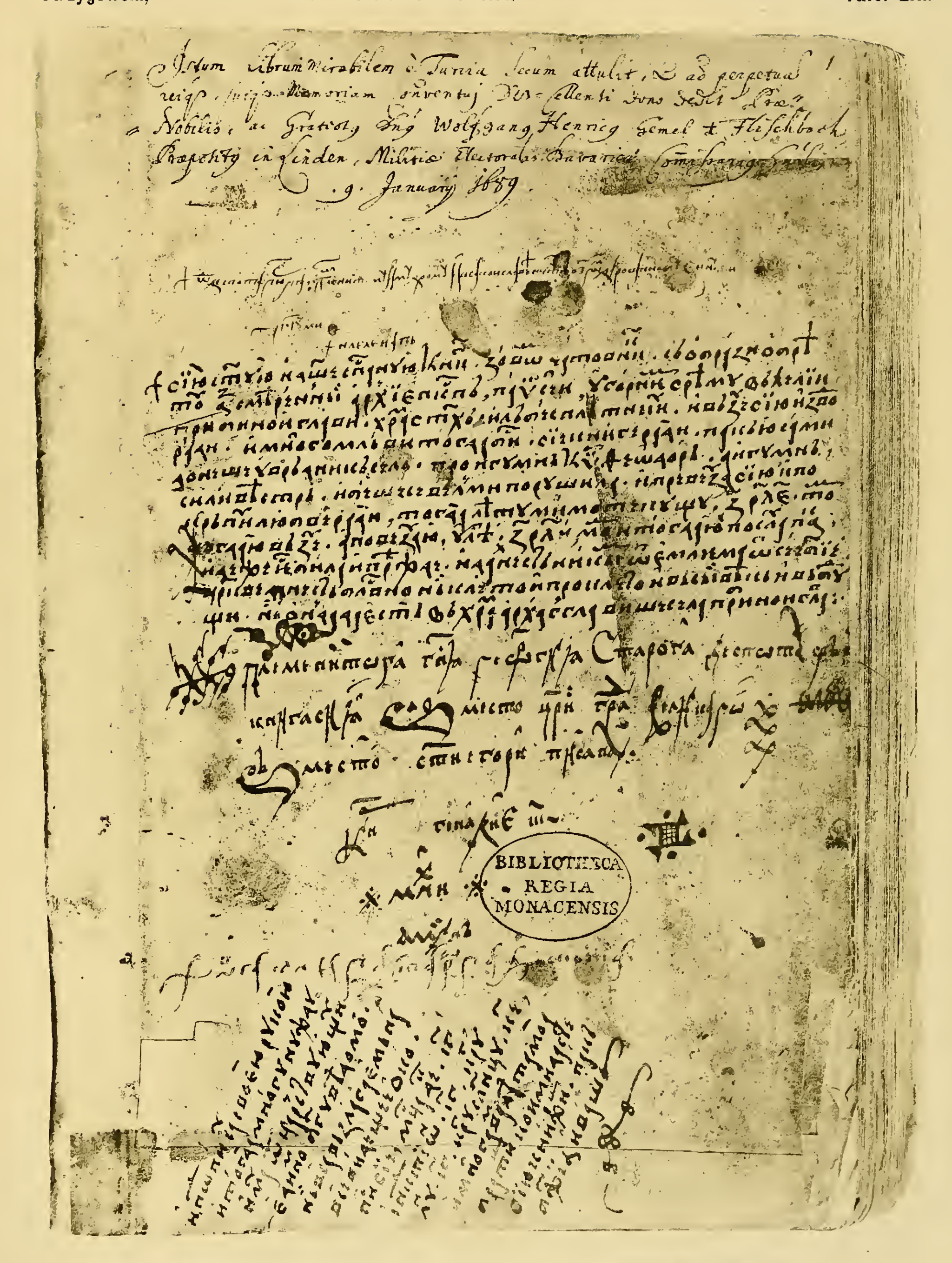
2.

Auf S. VIII wurde erwähnt, daß auf dem beim neuen Einband hinzugefügten leeren ersten Blatte eine Notiz sich befindet, welche das Inventar des Klosters ‚Pribina Glava' aufzählt. Diese lautet so:

† Да се ꙁнаа що е прѣбине глава аманать. ·ꙁ҃· ѡдежа
повкн. ·ꙁ҃· петрахила. ·г҃· нарꙋквице и ·г҃· ѡдеже дїаконе
и ·в҃· ѡрара и покроваць, и ·д҃· стотине и ·о҃· пꙋтаца
и ·ı҃· ложица и ·д҃· чаше и варіакь и ·ı҃· минеꙗ и ·г҃·
еванг҃лїа и ·в҃· апостола и пролого и панаѓерикь
и типикь и мали ꙁлатоꙋсть и велики ꙁлатоꙋсть
и ·а҃· летꙋрѓиꙗ и два ѡветоꙗ и ѱаловникь и велики
ѱалтирь, и ·ı҃· сахана лежеѓи и ·ꙁ҃· чардаклїа и ·г҃·
тепсие и двє савсе.

† А се и кобила и прибїне главе васе да се ꙁнаа
·м҃· и ·е҃· чаша и ·г҃· проенїце, пꙋтаца ·р҃· и ·м҃· и ·ѕ҃·
и ·ı҃· ложица и ·в҃· прстена ѿ ꙁлата и два поꙗса ѿ сребра
и ·е҃· крстова и бокори ·а҃· ·и҃· петрахїла кои стое и две
рꙋчке и двє кадилнице и нахоринца а҃.

Auf der Rückseite: † Да се ꙁна колико ѿнесе теѡвань проиигꙋмань исакь їа ѡка сребра и по, бакара іє ѡка.



München, Hof- und Staatsbibliothek, Cod. slav. 4, Fol. 1r: **Historische Eintragungen.**

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.



Sach- und Namenverzeichnis.

Wortverzeichnis.

ἄβυσσος[1] безднъ, бездъниѥ.
ἀγαθός благъ, добръ.
ἀγρός село, τοῦ ἀγροῦ сельнъ.
ᾅδης адъ.
ἀδικία неправьда, ἀδικίας неправьдьнъ.
ἀδρύνω оутврьдити, бъдрѫзити.
ᾄδω пѣти.
ἀήρ, gen. ἀέρος аерьнъ, въздоушьнъ.
αἰνέω хвалити, въсхвалити, похвалити.
αἴνεσις хвала, gen. хвальнъ.
ἀκοή слоухъ.
ἀκρίς прѫгъ, coll. pl. прѫжиѥ.
ἀκρότομος акротомъ, несѣкомыи.
ἀλαλαγμός кликновениѥ, въск-, въсклицаниѥ.
ἀλήθεια истина, рѣснота.
ἀλλόφυλος иноплеменьникъ, тоуждеплеменьникъ.
ἄμπελος вино, виноградъ, лоза.
ἀναβάλλω раздражити, разгнѣвати.
ἀνάγω възносити, възводити.
ἀναθάλλω цвисти — цвьтѫ.
ἀνθρωπάρεσκος чловѣкооугодьникъ.
ἀνθίσταμαι противити сѧ, противѫстати.
ἄνθραξ ѫгль, coll. ѫглиѥ.
ἀνίσταμαι въстати.
ἀνορθόω исправити, pass. простъ быти.
ἀντιλήπτωρ застѫпьникъ, защитьникъ, помощьникъ.
ἀντίληψις застѫплениѥ.
ἀντιστήριγμα подъꙗтель, подъѥмитель.
ἄνυδρος безводьнъ.
ἀποβάλλω отъврѣщи, погоубити.
ἀποβλέπω възирати, призирати.
ἀποδίδωμι въздати.
ἀποδοκιμάζω небрѣдоу сътворити, небрѣщи.
ἀποκεφαλίζω отъсѣщи главѫ, оусѣкнѫти.
ἀποστρέφω отъвратити, възвратити, отъврѣщи.
ἀποτίνω възвратити, възвращати.
ἀρχή начѧтъкъ, начѧльство, владычьство.
ἀσπίς аспида.
ἀτιμία досаждениѥ, безчьстиѥ.
αὐλή дворъ, село.
αὐλίζω въдвараꙗти, оудворити.
αὔρα хладъ, тишина.
αὐστηρός срагъ, ꙗръ.
αὐτός, ἐπὶ τὸ αὐτό въкоупѣ, къ себѣ.
ἀφίημι испоустити, отъпоустити, оставити, отъстати.

βάρβαρος варваръ.
βάρις варь, домъ, plur. вари, страны.
βάρος тѧжесть.
βασιλίσκος василискъ.
βδελύττομαι мрьзѣти, гноушати сѧ, омражати LXVIII.
βοηθέω помощьникъ быти, помощь-.
βούλομαι хотѣти.

γαστήρ чрѣво, ѫтроба.
γεγεννημένος ὁ рожени сѧ.
γελάω въсмиꙗти сѧ, посмиꙗти сѧ.
γιγνώσκω знати, вѣдѣти, разоумѣти, познати, оувѣдѣти, съвѣдѣти.
γλωσσώδης оустатъ, ѩзычьнъ.
γνωστός знаѥмъ, οἱ γνωστοί знаѥми, знаниѥ.

δαιμόνιον демонъ, бѣсъ.
δανίζω заимати, заимъ даꙗти.
δέησις молитва, молениѥ.
δειλιάω оубоꙗти сѧ, оустрашити сѧ.
δεσπόζω обладати.
δή нъниꙗ, оубо.
διακύπτω възникнѫти, оуникнѫти.
διαμαρτυρέω засвѣдѣтельствовати.
διάνοια помышлениѥ.
διαπορεύομαι прѣходити.
διασκορπίζω pass. разити сѧ, расыпати сѧ.
διατείνω пролиꙗти, прострѣти, прѣпѧти, проблѣщи.
διατίθημι завѣщати, заповѣдати.
διαφθείρω растьлити, истьлити, погоубити.
δικαιοσύνη правьда, gen. правъ.
δικαίωμα оправьданиѥ.
δοῦλος рабъ, работа.
δωρεάν ашють, тоуне, спыти, безоума.
δῶρον мьзда, мыто, даръ.

ἐγγίζω пристѫпити, приближити сѧ.
ἐγκαταλείπω отъврѣщи (-врьгѫ).
ἐγκατάλειμμα отълѣкъ, останъкъ.
ἐθέλω хотѣти, мыслити.
ἔθνος ѩзыкъ, τῶν ἐθνῶν ѩзычьнъ, ѩзычьскъ.
εἴδωλον идолъ.
εἰκών икона, образъ.
ἐκδίκησις мьсть, отъмыщениѥ.
ἐκθλίβω сътѫжати.

[1] Die Seitenzahlen sind in dem slawischen Wortverzeichnis angegeben, nur wenn das Wort dort fehlt, sind sie hier nachgetragen.

ἐκκαίω pass. раждещи сѧ, разгорѣти сѧ, възгорѣти сѧ, akt. ожещи.
ἐκλείπω исконьчати сѧ, ищезнѫти, оскѫдѣти, изнемагати, trans. потрѣбити.
ἔκστασις оумъ оужасьнъ, оужасъ.
ἔλεος милость, благость.
ἐλευθηρόω свободити.
ἐμφράττω заꙗти, заградити.
ἐνδοξάζω прославлꙗти.
ἐνδύω облѣщи.
ἔνδυμα одежда, риза.
ἐντείνω налѧцати — налѧщи, напрѧзати — напрѧщи.
ἐντολή заповѣдь.
ἐνώπιον прѣдъ лицемь, прѣдъ.
ἐξαγγέλλω исповѣдѣти, възвѣстити.
ἐξεργάζομαι съдѣлати, съврьшити.
ἐξέρχομαι изити.
ἐξουδένωμα оуничижениѥ.
ἑορτάζω праздьновати, оупраздьнити сѧ.
ἐπάγω навести.
ἐπάδω обавати.
ἐπαιτέω въсхѫпати, въсхъпати, въспросити.
ἐπανίσταμαι въставати, въстати.
ἐπάνω врьхоу.
ἔπαυλις цѣста, стъгна, дворъ.
ἐπελπίζω оупъваниѥ дати.
ἐπιθυμέω въсхотѣти, въжделѣти.
ἐπιθυμία похоть, хотѣниѥ, желаниѥ.
ἐπικαλέω призъвати.
ἐπιποθέω жѧдати, желѣти.
ἐπισκέπτομαι посѣтити.
ἐπιστρέφω възвратити, обратити.
ἐπιτείνω прострѣти.
ἐπιτήδευμα начинаниѥ, похоть.
ἐργάζομαι дѣлати, творити.
ἔργον дѣло.
ἐριστής рьвьнивъ.
ἔρχομαι, ἐλθεῖν прити, проити, грѧсти.
ἐρυσίβη ѥрисиви, ѥроусиꙗ, ръжда.
ἐρωτάω оумолити, въпросити.
ἔτι δε пакы же, ѥще же.
ἔτος лѣто.
εὐαρεστέω оугодити, благооугодити.
εὐεργεσία благодѣть, -дать, благодѣаниѥ.
εὐθής (εὐθύς) правъ, правьдьнъ.
εὐθύτης правьда, правость, правота, правыни.
εὐκαιρία подобьно врѣмѧ, благо врѣмѧ.
εὐπρέπεια лѣпота, вельлѣпота, красота, благолѣпиѥ.
εὐφραίνω веселити, възвеселити, възвеличити.
εὐχή молитва, обѣтъ.
εὔχομαι помолити сѧ, обѣщати сѧ.
ἐφοράω зьрѣти, призирати LIX. LXVI. LXIX.
ἐχόμενος ꙗдѣ, близь, при.
ἐχθρός врагъ; ἐχθροῦ вражии.

ζητέω искати, възискати.
ζωοποιέω живити.

ἡμέρα дьнь, врѣмѧ.
ἡμίονος мьскъ.

θέλημα волꙗ, хотѣниѥ.
θεωρέω видѣти, зьрѣти.
θήρα льсть, ловитва, ловъ.
θύρα двьри LXIII.
θυσία жрътва.
θύω жрѣти, пожрѣти.

ἰατρός балии, врачь.
ἰδοὺ δή се оубо, се нынꙗ.
ἱερεύς иереи, свѧщеньникъ.
ἱμάτιον одѣло, одежда, риза.
ἱματισμός матизмъ, риза.
ἵππος конь.
ἰσόω въравьнити, оуравьнити.

καθαιρέω, aor. разорити, раздроушити.
κακουργία зълоба, зълодѣиство.
καλάμη стьблиѥ, тръсть.
κάλαμος тръсть.
καλλωπίζω оукрасити, оудобрити.
καλός добръ LXIII.
καπνίζομαι въскоурити сѧ, възадымити сѧ, осаждавѣти.
καρποφόρος плодовитъ, плодоносьнъ.
κασία касиꙗ.
καταβαίνω сънити, низънити.
κατάγω раздроушити низъложити.
καταιγίς боуриꙗ, gen. боурьнъ LXIII. LXVII.
καταισχύνω посрамити, потрѣбити.
κατακαίω съжещи, пожещи.
κατακάμπτω сълѧщи — сълѧкѫ, съмѣрити.
κατακεντέω продрѫзити, раздроушити.
καταλαλέω глаголати, клеветати, оклеветавати.
καταπίνω пожрѣти.
καταράσσω раздробити, раздроушити, низъврѣщи (-врьгѫ), поврѣщи, pass. разбити сѧ, порѫтити сѧ.
κατοικίζω населꙗти.
κεραμεύς скѫдельникъ, -μέως скѫдельничь.
κιβωτός кивотъ LXX.
κληρονομέω наслѣдити, наслѣдовати, обладати.
κοιλία чрѣво, ѫтроба.
κράζω възпити, зъвати.
κραταιός крѣпъкъ, дрьжавьнъ.
κραταίωμα, -ωσις крѣпость, дрьжава, оутврьждениѥ.
κρίμα сѫдъ, сѫдьба, повелѣниѥ.
κροσωτόν трѣснъ, рѣснъ — рѧснъ.
κρόταφος кротафъ (кротофъ).
κυκλόω обити, обьходити.
κύμβαλος кимвалъ.
κύων пьсь.

λογίζομαι въмѣнити сѧ, мыслити.

μακρόθυμος трьпѣливъ, длъготрьпѣливъ.
μακρύνω задлъжити, продлъжити, оудалити.
μάνδρα ограда, ложе.
μαστιγόω бити, тети (тепѫ), pass. приꙗти раны.
μάτην соуѥ, въ соуѥ, въ бездобь.
μεγαλύνω възвеличити.
μέγας велии, великъ.
μίγνυμι съмѣсити, съмѣрити.
μιμνήσκομαι помѧнѫти.
μισέω ненавидѣти, възненавидѣти.
μονογενής иночѧдъ, ѥдинородьнъ.
μονοκέρως инорогъ, ѥдинорогъ, gen. инорожь.
μονότροπος иномысльнъ, ѥдиномысльнъ.
μύρον миро.

νεόφυτον новорасль, нова отърасль, новосаждено.
νεῦμα маниѥ.
νεφέλη облакъ.

νεφρός, plur. ѫтроба.
νήπιος младѣньць, gen. младеньчь.
νῆσος отокъ, островъ.
νομή паствина, пажить.
νῦν нꙑнѣ, ἀπὸ τοῦ νοῦν отъ нꙑнѣ, отъ селѣ.

ξύλον дрѣво.

οἰκτειρμός милость, щедрота.
οἰκτείρμων милостивъ, щедръ.
οἰκτείρω миловати, щедрити, помиловати, оущедрити.
ὀλιγοψυχία прѣнемаганиѥ, малодоушиѥ.
ὁλοκαύτωμα олокавтоматъ, вьсесъжигаѥмоѥ.
ὄμβρημα тѫча, тѫчьнꙑи, дъждь.
ὄμνυμι клѧти сѧ.
ὁμοίωμα образъ, подобиѥ, подоблѥниѥ, оуподоблѥниѥ.
ὁμόνοια иномꙑшлѥниѥ, ѥдиномꙑшлѥниѥ.
ὄναγρος онагръ.
ὀπίσω въ слѣдъ, по.
ὅπλον щитъ, орѫжиѥ.
ὁράω видѣти, aor. оузьрѣти, призьрѣти.
ὄργανον органъ.
ὀργίζομαι прогнѣвати сѧ, разгнѣвати сѧ.
ὀρθρίζω рано приходити, оутрьнѥвати.
ὀρύττω ископати, пригвоздити.
ὅτι иде, зане.

παγίς сѣть.
παιδεύω наказати.
παρακαλέω оутѣшити.
παρανομέω прѣстѫпати законъ, беззаконовати.
παρατάσσω оплъчити, въплъчити LXVI.
παρατίθημι прѣдаꙗти.
παρίσταμαι стати на-, прѣдъстати.
παροικέω приити, пришьльствовати, въселити сѧ, приселити сѧ.
παροικία приселѥниѥ, пришьльство.
παροξύνω раздражити, прогнѣвати.
πειράω мѫчити, искоусити.
πενθέω посѣтовати, осѣтовати, плакати.
περιβάλλομαι одѣти сѧ, облѣщи сѧ.
περιέχω осѣсти, одрьжати.
περίλυπος печальнъ, прискрьбьнъ.
περιοχή огражениѥ, обьстоꙗниѥ.
πίπτω въпасти.
πλεῖον болѥ, мъножаѥ.
πληθύνω плодити сѧ, мъножити сѧ.
πλησίον ὁ искрьнии, ближьнии, ближика.
πλήσσω pass. побиѥнъ бꙑти, оуꙗзвлѥнъ бꙑти, присванѫти.
ποιέω aor. сътворити.
ποίημα тварь, творениѥ.
ποικίλλω, πεποικιλμένος *прѣкоущенъ, оукрашенъ, прѣкрашенъ, прѣоукрашенъ, прѣиспьщренъ.
πολλύς мъногъ, велии.
πολυέλεος прѣмилостивъ, мъногомилостивъ.
πονηρευόμενος, πονηρός зълобоуꙗ, лѫкавьноуꙗ, зълобивъ, лѫкавъ.
ποσαπλῶς коль мъножицеѭ.
ποτέ нѣкогда LXI.
προκαταλαμβάνω варити, прѣдъварити.
προοράω провидѣти, прозьрѣти.
προπορεύομαι ити, прѣдъити.
προσδοκάω чаꙗти.
προσέχω призьрѣти, вънѧти.
προσευχή молитва.
προστίθημι оуспѣти.
προφθάνω варити, прѣдъварити.
πυργόβαρις стлъпоустѣна.

ῥάμνος рамнъ.
ῥέω имиотещи.
ῥομφαία орѫжиѥ.
ῥύομαι избавити.

σαλεύω pass. подвижати сѧ.
σάρξ плъть.
σκάνδαλον скандѣлъ, съблазнъ.
σκελίζω прѣпати, запати, прѣдѣти.
σκηνή скиниꙗ, кровъ, село, сѣнь.
σκήνωμα село, селѥниѥ, въселѥниѥ, жилище, очрьце, окришлъ.
σκνίψ мъшица, моушица, скиипъ.
σκοπός мꙑсль.
σκυθρωπάζω сѣтовати.
σμύρνα змурна.
σοφός прѣмѫдръ.
σπάω извлѣщи, истрьгнѫти.
σπείρω сѣꙗти.
στακτή стакти, стактъ.
στερεός тврьдъ.
στερεόω оукрѣпити, оутврьдити.
συγκάμπτω сълѧщи, съгнѫти, съмѣрити.
συκάμινος сикаминъ, чрьница.
συκοφάντης елезивъ, клеветивъ.
συλλαμβάνω обꙗти.
συνάγω сънѧти, събьрати.
συναγωγή съньмъ, съньмище, съборъ.
συνάντησις срѣтениѥ, противѫ.
συνετίζω разоумъ даꙗти, въразоумлꙗти, въразоумити, наоучити.
συνίσταμαι съставити, съкрꙑти; въстати.
συστρατεύομαι съристати.
σφόδρα зѣло, до зѣла, σφοδρός велии.
σωτηρία съпасениѥ, правьда.

ταράσσω мѧсти, мѫтити, съмѧсти, съмѫтити, възмѧсти, възмѫтити.
ταχύνω aor. оуꙗдрити, оускорити.
ταχύς ꙗдръ, скоръ.
τεκταίνω ковати, дѣлати.
τερπνός красьнъ.
τήκω истаꙗти, растаꙗти.
τηλαύγησις блистаниѥ, облистаниѥ.
τίθημι полагати, положити, поставити.
τίμιος драгъ, чьстьнъ.
τοπάζιον, als τὸ πάζιον gelesen, im gen. sing. пазиꙗ, aber auch тумпан'зиꙗ, тоупазиꙗ.
τράπεζα трапеза.
τραχηλίζω ожажелити.
τρόπος, ὃν τρόπον ꙗкоже, имьже образомь.
τυμπανιστρία тимпаница.
τύμπανον тумпанъ, тумбанъ.
τυρόω pass. въсꙑрити сѧ, оусꙑрити сѧ, оусꙑрѣти.

ὑπεράνω прѣвꙑше, прѣвꙑшьнии.
ὑπεροράω прѣзьрѣти, оставити.
ὑπερῷα τὰ прѣвꙑспрьнꙗꙗ, прѣвꙑшьнꙗꙗ.
ὑπνόω оуснѫти.
ὑπόστασις оупостась, ипостась, съставъ; постоꙗниѥ.
ὑποτάσσω оумѫчити, повинѫти.
ὕσσωπος исопъ.
ὑφίσταμαι постоꙗти, противѫ стати.

φαρμακευόμενος обаваѥмъ.
φαρμακός обавьникъ.
φαρμακόω обавати.
φοβέομαι боꙗти сѧ, оубоꙗти сѧ.
φοίνιξ финиксъ.
φρέαρ рѣвеникъ.
φρονέω оумѫдрити сѧ.
φρύγιον исъхль, сохлъ, соушило.

φυλακή тьмьница, стража, стражьба,
хранѥниѥ, съхранѥниѥ, хранило.
φυλάττω съхранити, оцѣстити, стрѣщи.
φωνή гласъ LXIX.
φωτίζω просвѣщати.

χάλαζαградъ.
χεῖλος оустьна.

χήρα въдовица.
χλόη трава, трѣва, ѕлакъ — gen.
χλόης паствьнъ.
χόρτος сѣно, трава.
χριστός ὁ хрьстъ, помаѕанꙑи.
χρονίζω ѕакъснити, ѕамоудити.

ψάλλω пѣти, въспѣти.
ψωμίζω натроути, напитати.

Berichtigung der Druckfehler.

S. XVI, Z. 23 lies: Die Vignette (statt: Der Vignette).
S. XVII, Z. 3 lies: по|гребенїе.
S. XXVI, Z. 23 lies: всакь (statt бсакь).
S. XXXIII, Z. 4 lies: плѣнѥнї (statt плѣпѥнї).
S. LV, Z. 17 lies: σκηνώματι (statt σκηνώμαι).
S. LVI, Z. 22 ist Ps. 30. 20 (statt 26) und Z. 23 7. 13 (statt 7. 3) zu lesen.
S. LVII, Z. 17 lies: ѕамоудн (statt ѕамоудн).
S. LXVII, Z. 8 lies: καταράσσω (statt καταρράσσω).



I. Beschreibung der Miniaturen.

1. Das Ornament.

Die Miniaturen des Münchener serbischen Psalters (Cod. slav. 4) sind Illustrationen; die Schmuckabsicht tritt in zweite Linie. Das Bild ist in der Form immer streng vom Text getrennt, d. h. eine äußerlich von der Schrift durchaus unabhängige Leistung. Was Bild und Lied verbindet, ist ausschließlich innerer gegenständlicher Natur: der Maler bemüht sich, was der Text anregt und der Leser sich dabei denken soll, sichtbar zu machen. Der Kunsthistoriker hat es also im vorliegenden Falle fast ausschließlich mit figürlichen Darstellungen zu tun; das Wenige, was über die Ornamente zu sagen ist, mag daher gleich zusammenfassend vorausgeschickt werden.

In der Folge der auf den sechzig Tafeln vorgeführten Miniaturen bildet nur V, 9,[1] die Blattseite, auf welcher der Text des Psalters beginnt, eine Ausnahme. Lateinische Handschriften bieten an dieser Stelle die gewöhnlich blattgroße Initiale des B(eatus). Die Unabhängigkeit unserer Miniaturenfolge vom Abendlande kann nicht besser erwiesen werden als durch die Tatsache, daß selbst an dieser Stelle der orientalische Typus rein gewahrt ist. Ein quadratisches Ornamentfeld leitet den in großen roten Buchstaben mit Goldfüllung gegebenen Titel und den ähnlich mit einer schmucklosen Initiale beginnenden Text ein. Ein eigentliches Ineinandergreifen von Bild und Schrift ist also vermieden. Diese Art ist für die ganze Handschrift maßgebend geblieben; außer dem Psalteranfang kommen sieben Leisten, die sonst noch zwischen Text und Bild eingesprengt sind, in Betracht.

Bezeichnend für die Ornamentik ist das Flechtwerk in Verbindung mit Blatt- oder Blütenmotiven. In dem Quadrat V, 9 ist aus hellblauen, mit Weiß gehöhten Bändern ein Gitter hergestellt, das sich wenig regelmäßig zwischen vier Doppelschlingen in den Achsen verteilt und an der Peripherie eines latent vorliegenden Mittelquadrates Blütenmotive ansetzt, in denen neben Grün und Violett Rot dominiert. In der Leiste oben von I, 2 liegen um vier Kreuze Rosetten, die bunte Blüten zwischen die Arme entsenden. Eine ähnliche Anordnung bildet auch die Grundlage der Rankenfüllung des Grundes von V, 8, nur schließen sich hier herzförmige Schlingen an. Dieses tapetenartige Überspinnen des Grundes mit Ornamenten ist an sich bemerkenswert. Die drei übrigen Leisten halten mehr am Rankentypus fest. Auf XXVI, 57 schlingen sie sich zwar geometrisch ein, entsenden aber fortwährend jene kalligraphisch umgebildeten Füllblätter, die sich einst aus dem Weinlaub entwickelt haben.[2] Die Leiste XLVI, 107 ist nicht fertig geworden. Es sind drei Doppelkreise vorgeritzt, die mit großen, blauen fünflappigen Blättern um dunkelbraune Vierpässe gefüllt sind. Dazwischen Verschlingungen mit ‚Flügelpalmetten‘ in den Zwickeln. Einen

---

[1] Ein für allemal sei gesagt, daß ich immer mit der lateinischen Zahl die angehängten Tafeln, mit der nachfolgenden arabischen Zahl die Miniatur selbst in ihrer Reihenfolge zitiere.

[2] Vgl. mein ‚Mschatta‘, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 327 f.

sehr interessanten Typus zeigt die Leiste von L, 120: der Rankenstiel setzt sich aus einzelnen blauen und roten Füllhörnern zusammen, ein Motiv, das ich schon für die mesopotamisch-koptische Kunst nachgewiesen habe.[1] Auch die blauroten Blumen auf Goldgrund in der Mitte und am Rande lassen überall deutlich den persischen Ursprung dieser byzantinisch gewordenen Motive hervortreten. In der Leiste von LIX, 149 liegt eine Einteilung ähnlich XLVI, 107 vor, doch sind die Kreise mit Doppelschlingen gefüllt, die sich um Gesichtsbildungen (Löwenköpfe?) in der Mitte gruppieren. Diese ganze Ornamentik macht den Eindruck, als wenn sie nach sehr guten alten, noch ziemlich genau an den mesopotamischen Prototypen festhaltenden Vorlagen kopiert wäre. Die Farben: Blau vorwiegend mit Rot auf Goldgrund sind die gewohnten der byzantinischen Miniaturenmalerei; persische Prototypen sind dafür bis jetzt nicht bekannt.

Abb. 1 zu Nr. 9 (B. 15 r): Psalteranfang.

Will man sich des fest ausgeprägten Stiles der Ornamente der Münchener Handschrift bewußt werden, dann vergleiche man sie mit den entsprechenden Ornamenten der Belgrader Kopie. Es ist kaum zu sagen, wie sehr der gute Geschmack in dem Zwischenraum von zweihundert Jahren abgenommen hat, überdies bei gleichzeitigem Steigen des Bedürfnisses nach reicherem Zierat. Die Bildfelder werden oben durch Einschieben von Ornamentleisten verkürzt, z. B. bei Nr. 4, 6 und 44,[2] die einfachen Randleisten werden häufig zu breiten Rahmen mit Rankenmotiven umgebildet, wie 4, 8, 34, 44, 57 usf., die bisweilen (21 z. B.) ganz schwer ausfallen.

Hand in Hand mit dieser quantitativen Erweiterung des ornamentalen Schmuckes geht ein deutliches Nachlassen der Empfindung für den streumusterartigen Grundcharakter

[1] Ebenda S. 310.

[2] Vgl. die Abbildungen unten im beschreibenden Text jener Figurenbilder, deren Nummer hier zitiert ist. Dies gilt auch für alle nachfolgenden, die Belgrader Kopie betreffenden Zitate.

des flächenfüllenden Ornaments. Diese orientalische, in der Plastik zur Komposition im Tiefendunkel gewordene Anordnung geht verloren, zum mindesten bei der Ranke. Die Streifen am oberen Rande der Felder 2, 4, 6, 8, 57, 120 usf. zeigen stets dieselbe einfach oder doppelt fortlaufende Ranke auf breiter Grundfläche, die aller orientalisch-byzantinischen Tradition widerspricht. Die Nachwirkung der Vorlage äußert sich, scheint mir, lediglich in einer charakterlosen Unruhe bei Führung der Ranken sowohl wie in der Blütenbildung.



Abb. 2. M. 100r. Ps. 77 Anfang.

Neben dieser Verwilderung des Ornamentes machen sich in der Belgrader Kopie auch fremde Einflüsse geltend. Abb. 1 gibt den Psalteranfang Fol. 15r; man vergleiche die Ornamente mit Taf. V, 9 und wird als Zusätze zunächst die von byzantinischen Handschriften her bekannten Akroterien (grün mit rot) feststellen, dann aber auch, daß die Gitterfüllung bei aller identischen Grundeinteilung doch nicht einfach Kopie ist und in manchen Zügen Ansätze zu islamischen Umbildungen zeigt. Im Gegensatz zu den Rankenstreifen ist das Muster komplizierter geworden, allerdings ohne den Grund erheblich mehr zu verdrängen. Das Feld ist wohl nicht fertig ausgeführt, das Gitter blieb einfach weiß im roten Grund ausgepart.

Der Münchener Psalter zeigt, so weit die Ornamente bis jetzt betrachtet wurden, einen fest ausgeprägten, dem byzantinischen verwandten Stil, der auf den Orient zurückgeht. Eine andere Richtung vertreten die Initialen. Für gewöhnlich sind sie einfach golden und rot umrissen. Man wird sich angesichts vereinzelter, auf den Tafeln mit dem Text reproduzierter Beispiele (XII, 27; XXIII, 49; XXXVII, 85 ff.) überzeugen, daß sie meist ohne nennenswerten Schmuck erscheinen. Es ist schon viel, wenn der Buchstabe O (XLVIII, 112) sich als ein aus Zweigen gebildetes Spitzoval mit rot eingezeichnetem Gesicht darstellt. Wie sonst sind auch da die Ränder rot, die Füllung dazwischen in Gold auf rotem Grund ausgeführt.

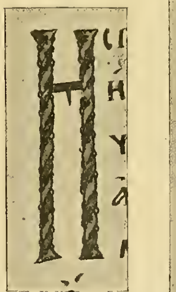




Abb. 3. M. 96v. Initial.

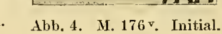


Abb. 4. M. 176v. Initial.

Aus diesem Durchschnittstypus fallen einige wenige Initialen heraus. Ihre Eigenart kündigt sich schon in der Farbe durch ein zartes Blau an, das dem Gold, beziehungsweise Rot zugefügt ist. Hauptbeispiel ist die Initiale Fol. 100r zum Anfang des 77. Psalms (Kathisma 11, Psalm Asaphs). Der Buchstabe B (V) (Abb. 2) wird durch Bandverschlingungen gebildet, die an der Spitze eine mit Flechtwerk gefüllte Raute zeigen. Die goldenen Bänder verknoten sich wiederholt, ranken in Palmettenmotive aus und sind dreimal durch blaue Querbänder belebt, welche die Goldinitiale dreifach durchsetzen. Ähnlich, aber weit einfacher gebildet, sind die Initialen Fol. 96v, ein H (I) (Abb. 3), sehr zart in blaugoldenem Flechtwerk ausgeführt, und Fol. 176v am Anfang des 143. Psalmes, ein Б (B) (Abb. 4) mit den gleichen Verknotungen oben und dem Bandgeflecht unten, das Ganze diesmal in der gewöhnlichen roten Zeichnung mit

Goldfüllung und schwarzen Punkten im Flechtquadrat gegeben. Ähnlich auch die Initiale 157ʳ.

Ist nun auch die beschriebene Initialornamentik byzantinischen, bezw. persischen Ursprunges? Die einfach in Gold mit rotem Rand gegebenen serbischen Buchstaben bleiben von vornherein außer Frage. Aber auch die wenigen reicher ausgestatteten Initialen haben mit dem Byzantinischen wenig zu tun. Man braucht nur die von Stassoff[1] zusammengestellten Proben serbischer Initialornamente zu überblicken, um sich zu überzeugen, daß da mehr die von den Südslawen selbst auf Grund allerdings orientalisch-byzantinischer Vorbilder entwickelten Muster ausschlaggebend gewesen sind. Der Abb. 2 nach M.[2] 100ʳ abgebildete Buchstabe kommt ziemlich ähnlich in einem serbischen Evangeliar des 14. Jahrhunderts vor.[3] Es ist nicht ohne Bedeutung, daß sich diese nächste Parallele gerade in einer Handschrift des Klosters Chilindari auf dem Berge Athos findet. Darauf wird im Schlußkapitel noch zurückzukommen sein.

Abb. 5. Initiale nach B. 7ʳ.



Abb. 6. Initiale nach B. 3ᵛ.

Die Belgrader Kopie zeigt in den Initialen eine ähnliche vom Münchener Original abweichende Geschmacksrichtung wie in der Titelvignette zum Psalteranfang. Bezeichnend dafür ist gleich die Initiale dieses Anfanges selbst (Abb. 1); sie setzt sich aus reichem Bandgeflecht mit Blattendigungen zusammen und entbehrt ganz jeder festen Struktur. Parallelen dazu aus einem älteren bulgarischen Psalter wird man im Schlußabschnitte abgebildet finden. Ähnlich der Initiale des Psalteranfanges ist die Initiale B. 7ʳ (Abb. 5) gebildet, nur ist das Bandwerk im schwarzen Umriß weiß geblieben und rot grundiert. Für gewöhnlich sind die Initialen einfach rot, mit rot ausgezogenen Rankenmotiven oben oder unten. Abb. 6 nach B. Fol. 3ᵛ steht links über der Ecke des Bildes 5 mit einer Zeile Text. Die Ranke gibt in kalligraphischem Schwung einen Schnörkel mit Palmettenmotiven. Für beide Arten dieses Initialschmuckes finden sich Parallelen in anderen serbischen Handschriften. Die reichen Verschlingungen dünner Bänder weist auch ein Typikon vom Jahre 1679 in der Nationalbibliothek zu Belgrad (Nr. 185) auf.[4] Selbst die dem Salomonssiegel ähnliche Figur inmitten der Hasta unserer Abb. 1 wiederholt sich dort.[5] Seitenstücke zu den in Rot ausgeführten Buchstaben mit Rankenschnörkeln liefert eine das Leben des heil. Sava behandelnde Handschrift des 16. Jahrhunderts

[1] L'ornement slave et oriental d'après les mss. anciens et modernes, pl. XIV—XXVIII.
[2] Ich bezeichne kurzweg mit M. das Münchener Original, mit B. die Belgrader Kopie.
[3] Stassoff, a. a. O., pl. XXI, 13.
[4] Stassoff, pl. XXVI.
[5] Stassoff, pl. XXVI, 4.

in der kais. Bibliothek zu Petersburg (Nr. 54).[1] Der Kopist erfindet also seine Initialen nicht frei, sondern liefert sie im Zeitgeschmack. Es wird von Interesse sein zu beobachten, ob er etwa mit ähnlicher Freiheit auch die Bilder selbst behandelt.

2. Die Illustrationen und ihre ikonographischen Zusammenhänge.

Die sechzig nachfolgenden Tafeln zeigen die 154 Miniaturen gleichmäßig um ca. $^1/_{10}$ gegen das Original verkleinert.[2] Es ist also z. B. gleich das erste Bild nicht, wie es die Abb. I, 1 zeigt, 11×17·2 *cm*, sondern 12×19·5 *cm* groß. Das Format der Denkschriften ließ keinen Ausweg, wollte man nicht jedes Bild für sich auf eine eigene Tafel bringen. Um dem Leser einen Eindruck von den Farben zu geben, ist der ganzen Publikation ein Faksimile vom Schlußbild des eigentlichen Psalters XLV, 105 als Titelblatt vorausgeschickt.[3] Man ersieht daraus, daß die Miniaturen, sie mögen welches Format immer haben, stets durch zwei rote, beziehungsweise blaue Parallellinien umrahmt sind. Auch zeigen sie ganz stereotyp die Eigentümlichkeit, daß oben und unten je ein breiter Goldstreifen stehen gelassen ist.[4] Gold tritt auch oft hervor, wo die Farben abgefallen sind.[5] Im allgemeinen wurden die Bilder selbst auf den weißen Papiergrund gemalt, nur an den Rändern oben und unten greift Gold über. Sonst ist es lediglich da vor der farbigen Ausführung unterlegt, wo die Aneinanderreihung von in Gold auszuführenden Details, z. B. der Nimben 184v (XLIV, 102), die Untermalung mit Gold rationeller als die nachträgliche Deckung erscheinen ließ. Der technische Vorgang wird am deutlichsten z. B. an 2v links unten (II, 3), 3v (III, 5) usf., wo man unter der weggefallenen Farbschicht noch die rote unmittelbar auf dem Papier ausgeführte Vorzeichnung der Gewänder hervorkommen sieht. Nur bei kleineren Miniaturen wie 106v (XXIX, 64) ist das ganze Bildfeld mit Gold unterlegt.

Der Miniator wendet sehr bunte Farben an, Rot und Blau herrschen in scharfem Kontrast vor, Schwarz, Weiß, Grau und Braun treten daneben zurück. Der Faltenwurf wird bisweilen, die Stoffmuster immer durch Gold angedeutet. Für gewöhnlich sind die Falten lediglich durch hellere und dunklere Farbennuancen gegeben. Sehr eigentümlich ist die Behandlung des Inkarnates; die Zeichnung tritt ganz zurück hinter einem impressionistischen Farbengemisch: in dem Dunkelrotbraun mit weißen Lichtern sind die Augen als schwarze Punkte, der Mund zumeist rot aufgesetzt. Im Hintergrund ragen als landschaftliche Hauptmotive Felsen in den Goldgrund hinein, braun mit grau-weiß angehauchten Flächen und blauen oder roten Abstürzen (15r; VIII, 17). Unten sind sie gleichmäßig rot, werden aber nach oben immer bunter und schroffer (54v; XIII, 30). Gern werden Bäume eingeführt. Sie haben hohe braune oder graugrüne Stämme, öfter mit Goldlichtern und grüner Laubkrone, in der sich rote und blaue Motive, bisweilen (19r; VIII, 19) in Wirbelform entwickeln. Bei den Architekturen ist darauf zu achten, ob über ihnen eine Draperie liegt oder nicht: Mit einer solchen stellen sie den Innenraum dar. So ist 103r (XXVIII, 61) ein Speisesaal gegeben; 135r (XXXIII, 76) schwebt im Hintergrund überhaupt nur die ge-

[1] Stassoff, pl. XXV, 1—4.

[2] Bei Publikation des Miroslav-Evangeliars mußte die Mehrzahl der Aufnahmen um $^1/_3$ verkleinert werden. Unser farbiges Titelblatt gibt von XLV, 105 die Originalgröße. Man sieht, der Unterschied ist sehr gering.

[3] Da die Netzätzung und der Farbenaufdruck manches Detail undeutlich machte, ist die Miniatur auf Taf. XLV nochmals in Lichtdruck wiederholt.

[4] Vgl. bes. 104v f. (XXIX, 62 f.).

[5] Vgl. z. B. Nr. 53, 64 und 85.

knotete Draperie und 68ʳ (XVIII, 39) ist sie wie bei Andeutung des Krankenzimmers 1ᵛ (I, 1) über eine Architektur gelegt und um einen Baum geschlungen.[1] Den Vordergrund schließt dann gewöhnlich eine Art Balustrade ab. Die Gebäude selbst sind bisweilen ganz gedankenlos konventionell gebildet, so 67ᵛ (XVIII, 38), zumeist steckt aber doch noch etwas von Anschauung in den Formen. Man nehme Tafel VIII. Rechts 19ʳ liegt ein Kirchentypus vor, links 15ʳ ist im Hintergrund eine Art Portikus gegeben. Säulen und Dächer wechseln gewöhnlich in den Farben zwischen Rot und Blau (62ʳ; XVI, 35).[2] Das geht wie bei den Gewändern noch an; unerträglich aber wird dieses gewohnheitsmäßige Stümpern, wenn auch Tiere in diesem Farbenkontrast erscheinen. Man vergleiche dafür unser farbiges Titelbild oder 132ʳ (XXXII, 73) oder die Pferde 173ᵛ (XL, 94): Besnard könnte sie nicht lebhafter in bunten Farben: Rot, Blau und Violett kontrastieren lassen.

Will man sich der immerhin schätzenswerten künstlerischen Leistung, die in den Miniaturen des Münchener Psalters steckt, bewußt werden, dann muß man sie wie beim Ornament mit der Belgrader Kopie vergleichen. Proben sind sowohl auf den Tafeln (II, XIV, XXV, XLV usf.) wie in den Textabbildungen gegeben.[3] Man nehme z. B. das Schlußbild des Psalters Taf. XLV, 105 vor. An Stelle der impressionistisch-farbigen Mache ist banale Deutlichkeit getreten. Die Figuren wirken zwar weniger massig, aber sie gehen deshalb doch nicht räumlich mehr von einander los. Am meisten verändert sind die Farben; Rot herrscht aufdringlich vor, Blau tritt ganz zurück; so sind gleich die Randstreifen nicht wie in M. rot und blau wechselnd, sondern nur rot gegeben. Für Blau tritt ein erdiges Grün ein. Gold, im Hintergrunde wie in M. beibehalten, fehlt in den Figurenbildern ganz, d. h. nicht nur im Faltenwurf, wo dafür Weiß genommen ist. Die Kopftypen sind die schematischen der Tafelmaler des 17. Jahrhunderts. Von Fol. 174ʳ an kann man vielleicht einen Wechsel in der Manier beobachten. Die Gewandfarben sind ganz willkürlich geändert, drollig unnatürlich sind die Bäume gebildet. Sie stehen klein überall herum und sind noch weit manierierter als in M. Vgl. unten im Text Fig. 17 (106ʳ) und 20 (165ʳ). Auf alle diese Unterschiede wird unten prinzipiell einzugehen sein.

Im allgemeinen kann gesagt werden, daß die Miniaturen der Münchener Handschrift noch durchaus im Zuge der orientalisch-byzantinischen Überlieferung ausgeführt sind, während der Belgrader Kopist im Ornament wie im Figürlichen eine traurige Verwilderung des Geschmackes erkennen läßt. Ich wende mich nun dem Kernpunkt dieser Arbeit, der Beschreibung der einzelnen Bilder zu und der Frage nach dem Ursprung der verwendeten Typen. Dabei wird das Verhältnis zur älteren orientalisch-byzantinischen Kunst am deutlichsten dargelegt werden können. Gleichzeitige serbische Handschriften mit entsprechenden figürlichen Darstellungen sind mir nicht bekannt geworden.[4]

Wir haben es im vorliegenden Falle mit einem Psalter zu tun, also einer Art von Handschrift, die neben den Evangelien die weitaus zahlreichste Verbreitung gefunden

[1] Vgl. auch die sonderbare Anordnung der Draperie um die Bäume vor der Architektur in 212ᵛ (LIII, 128).

[2] In diesem Bilde ist beachtenswert das Motiv rechts oben im Hintergrunde.

[3] Auf eine farbige Probe glaubte ich verzichten zu dürfen, weil die Belgrader Kopie zu sehr Leistung eines Banausen ist und jeder besseren künstlerischen Regung entbehrt. Ich glaubte die Ausgaben für eine farbige Tafel nicht verantworten zu können.

[4] Von einem altserbischen Evangeliar mit Miniaturen aus dem Kloster St. Paul auf dem Athos, das Bischof Porphyrij Uspenski auf dem archäologischen Kongreß in Kiew 1894 ausgestellt hat, wird später zu reden sein.

hat. Vom kunsthistorischen Standpunkt aus ist der Psalter vielleicht von größerer Bedeutung als das Evangeliar, weil er den Maler zu ideenreichen Bildern und größerer Selbständigkeit angeregt hat. Sein Bilderkreis hat denn auch bereits wiederholt Beachtung von Seiten der wissenschaftlichen Forschung gefunden; ich verweise auf die wertvollen Arbeiten von Springer,[1] Tikkanen[2] und Goldschmidt.[3] Unser serbisches Manuskript ist dabei nicht mit herangezogen worden, zum Schaden einer klaren Erkenntnis, wie sich zeigen wird. Denn ganz abgesehen von dem entwicklungsgeschichtlichen Interesse, das die Miniaturen des eigentlichen Psalters besitzen, sind ganz einzig in ihrer Art die Bilderfolgen, die dem Psalter einleitend vorausgehen, und mehr noch fast diejenigen, die ihm folgen. Ich werde den Bilderschmuck nach diesen Gruppen geordnet betrachten, muß aber eine Einleitung über die beiden Arten der im Orient typischen Psalterillustration vorausschicken.

Im allgemeinen lassen sich im Rahmen der graeco-slawischen Kunstentwicklung zwei Hauptredaktionen trennen. Sie sind auf den ersten Blick leicht auseinanderzuhalten: die eine Gruppe gibt wie unsere Handschrift Vollbilder, die andere setzt ihre kleinen Illustrationen an den Rand. Um gleich anläßlich der nachfolgenden Beschreibung den Vergleich durchführen zu können, muß ich schon hier eine kurze Statistik beider Gruppen geben.

I. Psalter mit Vollbildern. Die älteste Redaktion, die wir nachweisen können, liegt in einer byzantinischen Kopie aus dem 10. Jahrhundert vor. Die Handschrift, aus Konstantinopel stammend, befindet sich in der Bibliothèque nationale zu Paris (Ms. gr. 139).[4] Ich habe bereits bei anderer Gelegenheit gegen Tikkanen[5] meiner Überzeugung Ausdruck gegeben, daß wir in ihr die getreue Nachbildung der hellenistischen, vom westlichen Kleinasien ausgehenden Psalterillustration vor uns haben. Davon unten mehr. Der Pariser Psalter weist vierzehn Miniaturen auf. Die ersten sieben sind in einem eigenen Quaterno vorausgeschickt, die übrigen heute im Text zerstreut, eine Miniatur in der Mitte, die anderen in den Hymnen am Ende, zu denen sie auch gehören. Omont zieht die mittlere zu den Anfangsminiaturen und sammelt die anderen sechs zu einem Ternio. Ich glaube nicht, daß er damit ganz Recht hat. Die Frage wird im Auge zu behalten sein.

Mit dieser Redaktion — Springer hat sie die höfisch-antikisierende, Tikkanen gar die aristokratische genannt — stimmen mehr oder weniger eine ganze Reihe von Handschriften überein, die Tikkanen S. 128 f. zusammengestellt hat. Ich ziehe sie in den nachfolgenden Untersuchungen nur heran, soweit eigene Aufnahmen mich mit ihnen bekannt gemacht haben. Auf sie wird unten auch zusammenfassend noch näher einzugehen sein.

II. Psalter mit Randminiaturen. Der älteste Vertreter ist der Chludov-Psalter aus dem 9. Jahrhundert im Nikolauskloster der Präobraschenschen Vorstadt in Moskau (Nr. 129).[6] Beachtenswert ist die Titelminiatur.[7] Sie stellt unter einer Arkade in einem Medaillon den jugendlichen Christus dar mit denselben Prophetenfiguren als seitlichen Akroterien, wie wir

[1] Die Psalterillustration im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrecht-Psalter. Abh. d. phil.-hist. Kl. d. kgl. sächs. Ges. d. Wiss. VIII (1880), S. 189 f.

[2] Die Psalterillustration im Mittelalter. Erschienen sind seit 1895 drei Hefte.

[3] Der Albani-Psalter in Hildesheim. Berlin 1895.

[4] Herausgegeben von Omont, Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs 1902, p. 4 und pl. I f.

[5] A. a. O., S. 112 f. Vgl. dazu Byz. Zeitschrift VI (1897) S. 422 f. und Bauer-Strzygowski, Eine alex. Weltchronik (Denkschriften der Wiener Akademie LI), S. 182.

[6] Herausgegeben von Kondakov, Miniaturen eines griechischen handschriftlichen Psalters des 9. Jahrhunderts in der Sammlung A. I. Chludov. Moskau 1878 (russ.).

[7] Farbig abgebildet bei Kondakov.

sie von den ältesten mesopotamischen Kanonesminiaturen, besonders dem Evangeliar des Rabbula[1] her kennen.

Es ist bekannt, daß diese Psalterredaktion durch eine ganze Reihe vorzüglicher Handschriften vertreten ist, darunter einem Exemplar aus dem 11. Jahrhundert im Athoskloster Pantokrator (Nr. 61),[2] einem im Jahre 1066 vom Presbyter Theodoros aus dem Kloster Basilios des Großen in Cäsarea ‚in Gold ausgeführten' Kodex im British Museum (Add. 19, 352) und einem Psalter der Vaticana (Barb. gr. III, 91) aus dem 12. Jahrhundert. Letzterer weist wieder ein Titelblatt auf,[3] die kaiserliche Familie mit dem die Krone verleihenden Pantokrator ähnlich darstellend wie im Urb. gr. 2 vom Jahre 1125 und auf der bekannten Elfenbeintafel des Kaisers Otto III. und der Theophanu. Besondere Beachtung verdient in diesem Punkt auch der griechisch-lateinische Hamilton-Psalter im Kupferstichkabinet zu Berlin aus dem 13. Jahrhundert. Dort gehen Fol. 39^{v} bis 44^{r} sechs Vollbilder voraus. Zunächst sieht man fünf Jünglinge hinter einer Transenna in einer Arkade betend zu Maria, deren Bild auf einem Pult erscheint, und zu Christus, der oben aus dem Giebel hervorwächst. Es folgt 40^{r} David, inmitten seiner Familie und wie er die Schafe hütet. Dann 41^{v} David zitherspielend in einer Landschaft inmitten der Chöre von Musikanten und daneben nochmals als Hirt von einem Engel geleitet; 42^{r} die Salbung und der Schleuderwurf nach Goliath; 43^{v} David schneidet Goliath den Kopf ab und hält seinen Triumph; endlich 44^{r} das Autorbild: David am Psalter schreibend. Die ganze Miniaturenfolge füllte einen Quaterno, Blatt 6 ist herausgeschnitten. Die Miniatur Fol. 39^{v} interessiert im Zusammenhange mit dem Titelblatte des Chludov-Psalters: Christus und die Arkade sind beiden Bildern gemeinsam. Die übrigen Bilder werden unten heranzuziehen sein. Beachtenswert ist, daß sie durch die Beischriften als zum Teil dem überzähligen Psalm (vgl. unten XLVI, 106) entnommen bezeichnet werden.

Diese Psalterredaktion ist auch in die russische Kirche übergegangen. Hauptvertreter ist der zu Kiew im Auftrage des Fürsten Michael vom Protodiakon Spiridon im Jahre 1397 geschriebene kirchenslawische Psalter, den die kais. Gesellschaft der Liebhaber alten Schrifttums aus ihrem Besitz herausgeben wollte. Mir liegt ein Korrekturabzug (Pet. 1890) vor, den mir v. Jagić freundlich für die Dauer der Arbeit zur Verfügung stellte. Als Titelminiatur ist hier der schreibende David in einer zur Kirche umgebildeten Arkade gegeben. Randminiaturen und Schmuck laufen durchaus der byzantinischen Art parallel. Mit diesem Psalter stimmen überein der Uglitsch-Psalter vom Jahre 1485, der Godunov-Psalter vom Jahre 1594 und jüngere Vertreter, die alle Tikkanen S. 14 f. notiert. Erwähnt sei noch, daß Tikkanen (S. 15) auch in einem neuerdings für die Rumjantzovsche Bibliothek in Moskau angekauften armenischen Psalter unzweifelhaft Anklänge an diese alte Redaktion antraf. Es wird zu untersuchen sein, ob dieser Zusammenhang über Byzanz oder direkt von Mesopotamien aus zu erklären ist. Die vorliegende Arbeit dürfte hoffentlich eine baldige Bearbeitung dieser armenischen Redaktion anregen.

Ich werde bei Vorführung des Münchener Psalters immer die aufgezählten beiden Psalterreihen heranziehen und versuchen, im Anschluß daran die Stellung unserer Handschrift festzustellen. Für die Deutung sind wichtig die den Bildern beigefügten Über- und

[1] Garrucci 129 f (vgl. Bibl. nat. Cod. syr. 33). A. Muñoz bereitet die dringend notwendige photographische und hoffentlich zum Teil farbige Publikation vor.

[2] Photographiert von Millet.

[3] Eine Abbildung davon unten.

Unterschriften, deren Wortlaut Herr v. Jagić in der Einleitung gegeben hat. Sie werden nachfolgend in Übersetzungen wiederholt, für die er ebenso allein verantwortlich ist wie auch die Angabe des Verses, dem die Illustration des einzelnen Psalmes benachbart ist, von ihm herrührt. Auch fällt ihm die Lesung und Übersetzung jener im Rahmen meiner Beschreibungen angeführten Beischriften zu, die sich in die Bilder selbst eingefügt finden.

Bezüglich des nachfolgend immer am Kopfe der Beschreibung angegebenen Psalterverses sei bemerkt, daß damit nur festgestellt erscheint, neben, nach oder in welchem Verse, beziehungsweise welchen Versen die Illustration tatsächlich steht. Sie kann sich deshalb auf einen ganz andern Vers beziehen (vgl. 59—61); denn die Illustrationen konnten natürlich, wenn sie Vollbilder sind, nicht genau zum entsprechenden Verse, sondern erst dann eingefügt werden, wenn die Textseite zu Ende war oder sich sonst der notwendige Raum bot. Da unsere Handschrift nicht wie die byzantinischen Psalter mit Randminiaturen zwischen Wort und Bild vermittelnde Zeichen (vgl. unten die Abbildungen aus dem Barberina-Psalter) enthält, ist der innere Zusammenhang nicht immer leicht herzustellen.

Die Belgrader Kopie des Münchener Originals ist stets berücksichtigt. Einzelne ihrer Miniaturen sind, wenn sie halbzerstörte Bilder besser erhalten oder beachtenswerte Abweichungen vom Originale zeigen, mit abgebildet worden: vereinzelt im Tafelwerk selbst (II; XIV; XXV, 55; XLV; L), sonst immer als Netzätzungen im Texte. LVII, 142—144 u. LVIII, 145—146 mußten prinzipiell in die Tafelreproduktion eingefügt werden, weil sie heute fehlende Bilder des Münchener Originals ergänzen. Bei Verteilung der 154 Miniaturen dieses Originals auf die LX Lichtdrucktafeln konnte die Reihenfolge der Handschrift leider nicht unbedingt eingehalten werden. Ich half mir wiederholt durch Einfügung der Parallelen aus der Belgrader Kopie und konnte so Umstellungen bis auf VIII, 17, 19 und XXX, 68 beschränken. Man hätte vielleicht Zinkdruck statt Lichtdruck wählen und die einzelnen Bilder neben ihrer Beschreibung abdrucken können; abgesehen von Nebengründen hielt mich davon in erster Linie ab, daß sich die eigentümlich impressionistische Technik der Münchener Miniaturen in Netzätzung nicht ohne große Verluste an Mitteltönen wiedergeben ließ.

A. Die einleitenden Miniaturen.

Dem eigentlichen Psalter gehen sieben Bilder[1] voraus, die in dem andächtigen Leser präludierend bestimmte Stimmungen und Gedanken auslösen sollten. Die Zusammenstellung ist ganz einzig in ihrer Art und teilt sich nach zwei Gruppen.

a) Die Bilder von der Vergänglichkeit des Lebens.

Als Titelbilder erscheinen Darstellungen, die einem in Europa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Gefolge der verheerenden Pest künstlerisch viel behandelten Stoffkreis angehören. Da solche Darstellungen an dieser bevorzugten Stelle in allen anderen griechischen und slawischen Psalterien fehlen, könnte man an einen Rückschlag der Stimmung des Westens denken. Das dürfte aber nicht zutreffend sein. Ich meine vielmehr, daß sich schon in diesen Titelblättern das Zurückgehen unseres Bilderzyklus auf ein Original ankündigt, das weit vor dem 15. Jahrhundert in einem Lande entstanden war, dem

---

[1] Über die Einteilung der Münchener Handschrift in Lagen u. dgl. läßt sich nicht viel sagen, da sämtliche Blätter beim Binden auf Falze (mit italienischer Schrift) gesetzt wurden; vgl. dennoch das in der Einleitung Gesagte.

Europa die Übermittlung eines Romanes verdankt, der den Schlüssel zum Verständnis unserer Miniaturen nicht nur, sondern auch mancher abendländischen Gemälde des 14. Jahrhunderts bietet. — In den Gemälden der Athosklöster ist ‚die vergängliche Zeit dieses Lebens‘ in ganz anderer Art dargestellt.[1]

1. München 1v (Tafel I).

Überschrift: ‚Das ist der Kelch des Todes.‘

Unterschrift: ‚Beweinet mich, flehet meinetwegen, o Freunde. Denn sieh, plötzlich steht vor mir unsichtbar der Räuber, mit furchtbarer Waffe aus der Mitte herausreißend meine Herzensseele und aus dem Kelch das tödliche Gift mir zu trinken gebend. O weh mir, es gibt niemanden, der sich meiner erbarmte.‘

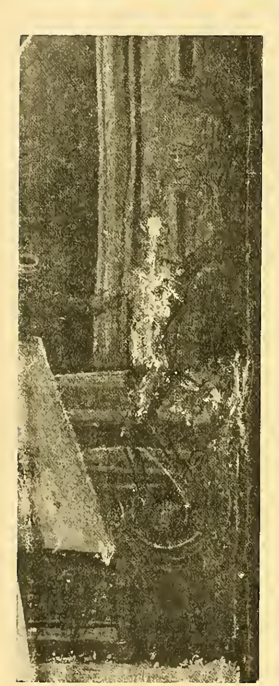


Abb. 7 zu Nr. 1 (Belgrad 1v): Der Tod.

Blattgroßes Bild (19·5 × 12 *cm*): Auf einer Art Tisch mit roten Vorhängen sitzt nach rechts gewendet ein Jüngling, der den Unterkörper mit einer grünen Decke verhüllt hat. Die Rechte liegt im Schoß, die Linke greift nach einem weißen Zylinder, den ihm ein schwarzer, nur mit einem Schurz bekleideter Mann nach oben weisend entgegenstreckt. Neben ihm ein zweiter Schwarzer, der, indem er sich abwendet, zurückblickt und beide Arme gegen die Hüften senkt. Seitwärts am Rande ein Wort, das Zöllnertum, dann auch Betrügerei bedeutet. Links hinter dem Sitzenden eine Gruppe von neun Gestalten, deren vorderste ihm die Hände auf die Schultern legt, während die nächste die linke Hand vor das Gesicht hält. Im Hintergrund eine braune Querwand, dahinter rechts Architektur, links über einer Wand eine Draperie, die, vom Dache kommend, links um einen Baum geschlungen ist. Unten und oben Goldgrund (ich erwähne dieses Detail nur hier ausdrücklich; es gilt ein für allemal).

Belgrad 1v (21 × 14 *cm*). Der Mann auf dem Bett in Rot statt Blau. Die Leidtragenden dahinter stehen steif da. Der weiße Zylinder in der Hand des Schwarzen ist zum braunen Pokal (ohne Fuß) geworden. Der größere Schwarze (Abb. 7) steht scheinbar auf einer grauen Kugel, unter der man zwei Bogen sieht (vgl. dazu das Ornament in Abb. 10). Er ist ohne Lendenschurz und hat einen Schwanz. Das Haar ist bei beiden aufgerichtet. Sie sind von frommen Lesern teilweise ausgewischt.

Anmerkung. Die Darstellung ist vorläufig im Gebiete der bildenden Kunst ohne Parallelen, vor allem das auch im Text betonte Hauptmotiv, das Überreichen des Kelches mit dem tödlichen Gift. Auch unter den bekannten Motiven des Volksglaubens liegt keine Parallele vor.[2] Orientalisten und Slawisten werden danach zu suchen haben. (Heinr. Schenkl verweist auf die Sokrateslegende.) Dagegen lassen sich für die Charakteristik des Todes selbst vereinzelte Spuren schon in antiker Zeit nachweisen. Auf zwei attischen Lekythen ist er einmal[3] nackt, einmal mit kurzem Rock bekleidet,[4] immer geflügelt und mit

[1] Vgl. Malerbuch ed. Schäfer § 438, S. 382 f.

[2] Vgl. Bastian, Die Verbleibsorte der abgeschiedenen Seele, Tafel I und Allerlei aus Volks- und Menschenkunde.

[3] Jahrbuch des kais. deutschen arch. Instituts X (1895), Taf. 2.

[4] Murray-Smith, White Athenian vases, pl. IX.

struppigem Haar und Bart gebildet: Ob das nun die volkstümlich griechische Vorstellung ist oder eine in diese versprengte orientalische Auffassung, wird noch zu entscheiden sein.[1] Dem griechischen Märchen ist gemeinsam, daß der Tod auf Erden herumgeht, um die Menschen, deren Stunde geschlagen hat, abzuholen, ähnlich freilich dem hebräischen Todesengel, der vor den Sterbenden hintritt: ‚Ganz Flamme, ganz Auge stehet er da und blickt ihn an: seinem Blick kann der Sterbende nicht entfliehen.'[2] Auf einem etruskischen Vasenbilde[3] tritt er auf, einmal geflügelt mit Schlangen in den Händen, einmal ohne Flügel, einen Hammer gegen die dem Tode Geweihte schwingend. Diese Verdoppelung erinnert immerhin an die beiden Gestalten unseres Psalters. Sie weichen freilich im übrigen von den durch die angeführten antiken Denkmäler vorgeführten Darstellungen dadurch ab, daß ihre Leiber schwarz gegeben sind. In diesem Punkt führt die vergleichende Untersuchung auf den Südkreis der orientalischen Kunst, die Darstellung des Todes in dem Henochbilde des 547—549 in einem Sinaïkloster entstandenen Kosmas Indikopleustes.[4] In dieser Charakteristik ist der Tod auch in die gleiche Darstellung der Oktateuche übergegangen.[5]

2. München 2r (Tafel I).

Blattgroßes Bild in drei Streifen übereinander: oben ein Ornament (davon mehr S. 1). Darunter das eigentliche zweistreifige Bild. Überschrift: ‚Der Mensch vom wütenden Tier namens Einhorn verfolgt, lief auf den Baum und vergessend auf die Verfolgung jenes wütenden Tieres und den jähen Tod, sieht er unter dem Baum eine tiefe furchtbare Grube, in der Mitte dieses Baumes sieht er Honigtropfen, d. h. um sich zu ergötzen an dieser eitlen Welt.' Zwischen Felsgruppen steht in der Mitte vor einer dunklen Baumgruppe etwas über dem Boden erhöht ein Mann in kurzem roten Rock, die Hände vor der Brust gekreuzt (?) haltend; er richtet den Kopf nach links oben, wo man rote Farbspuren (Tropfen) erkennt. Daneben die Beischrift сн свѣт (diese Welt). Links vorne kommt aus dem Fels, der Mitte zugewandt, ein graues Tier mit einem Horn hervor, нноро҃. Zu Füßen des Menschen links ist noch das Gesicht eines weißen Tieres mit Menschenkopf sichtbar, rechts Spuren eines schwarzen; sonst alles zerstört. — Im unteren Streifen mit der Unterschrift ‚Die Entblößung der Knochen' ein marmorierter offener Sarg mit einem Gerippe. Links davon п҃р Ісаиа, Jesaias in blauem Untergewand und blauviolettem Mantel, mit einer Schriftrolle, auf welcher nur einzelne Buchstaben gelesen werden können: wie verzückt nach oben blickend. Rechts ein Jüngling, der nach dem Beschauer herausblickt und beide Hände wie erschreckt erhebt. Neben ihm am Rande die erklärende Beischrift: ‚Der Mensch sieht verwundert die entblößten Knochen.'

на вхь кост

Belgrad 2v (Abb. 8). Das Ornament ist oben in eine Ranke umgebildet, das Einhorn ist braun und zu einer Art Fuchs geworden. Jesaias blickt nach rechts, das Spruchband blieb ohne Aufschrift. Die Beischriften im Bilde selbst fehlen.

Anmerkung. Die obere Miniatur behandelt die bekannte Stelle der Barlaam- und Joasaphlegende vom Baume des Lebens, dessen Honig der Mensch selbstvergessen trinkt, während ihn das Einhorn, der Tod, verfolgt, Hades und der Drache auf ihn lauern und an der Wurzel des Baumes zwei Mäuse nagen, eine weiße (der Tag) und eine schwarze (die Nacht). Diese Darstellung gehört auch dem Bilderkreise des kommentierten Psalters mit kleinen Randminiaturen an, wo sie die ständige Illustration von Psalm 143, 4 bildet: ‚Ist doch der Mensch gleich wie nichts; seine Zeit fähret dahin, wie ein Schatten.' Im

[1] Vgl. Ubell, Vier Kapitel vom Thanatos, Abh. d. arch.-epigr. Seminars Graz, S. 51f.

[2] Ebenda S. 61. Vgl. dazu die Ausgabe von Herders Werken von B. Suphan XV, S. 480 und Anmerkung S. 636, ferner Bd. XXVI, S. 364 und 487 derselben Ausgabe.

[3] Archäol. Zeitung 1863, Taf. CLXXX.

[4] Garrucci 143, 2.

[5] Eine Abbildung nach dem Vat. gr. 746 habe ich Repert. f. Kunstw. XI (1888) gegeben. Vgl. dazu mein ‚Der Bilderkreis des Physiologus', Taf. XXXIV.

Londoner Psalter vom Jahre 1066 Fol. 182ʳ schon sieht man die Darstellung in derselben Art wie im Barberina-Psalter Fol. 231ᵛ [1] und noch 1397 in dem kirchenslavonischen Psalter von Kiew.[2] Immer sind zwei Szenen gegeben, der Mensch vor dem Einhorn flüchtend und die Baumszene unserer Miniatur. Letztere ist in M. insofern treuer im Sinne des Romans gehalten, als der Mensch, in der Krone des Baumes stehend, tatsächlich mit dem Munde die Honigtropfen auffängt. Dieser Zug fehlt in den Miniaturen zum 143. Psalm; sie lassen den Menschen ängstlich nach dem Einhorn blicken. — Man betrachte nach diesen Auseinandersetzungen nochmals die Belgrader Kopie und wird finden, daß der Kopist sich nicht an seine Vorlage, sondern an die geläufige Psalterredaktion gehalten hat. Er läßt auch das Tier mit Menschenkopf weg, wahrscheinlich die Darstellung des Drachen. (Ich glaube in dem Müchner Psalter rechts auch noch Spuren der [schwarzen] Maus zu bemerken.) — Von einer Analogie für das Hauptbild wird unten noch zu reden sein.



Abb. 8 zu Nr. 2 (Belgrad 2ᵃ): Die Entblößung der Knochen.

Die ‚Entblößung der Knochen' kommt im Psalterzyklus sonst nicht vor und wird wohl unmittelbar auf den Roman zurückgehen und in seinem Sinne zu deuten sein: Joasaph (Buddha) sieht zum erstenmal einen Toten und wird dadurch angeregt, über das Leben nachzudenken. Was unser Psalter erweitert durch die Gestalt des Propheten Jesaias gibt, deckt sich inhaltlich mit einer der Hauptszenen des großen Camposantobildes in Pisa.[3] Dieser Triumph des Todes wieder wäre unmöglich ohne die von dem indischen Roman im Abendland angeregte Gedankenfolge. Das Camposantobild entstand im 14. Jahrhundert, ist also etwas älter als unsere Miniatur.

b) Der Zyklus aus dem Leben Davids.

Beide Psaltergruppen, sowohl die mit Vollbildern wie die mit Randminiaturen bringen Szenen aus dem Leben Davids. Bezeichnend ist nur, daß die erstere Gruppe diesen Zyklus

[1] Eine Abbildung bei Muñoz, L'Arte VII (1904), p. 139.

[2] Korrekturausgabe der k. Ges. d. Liebhaber alten Schrifttums Fol. 197ʳ. Ich zitiere in Zukunft ohne Angabe dieser Publikation.

[3] Vgl. Dobbert, Repertorium f. Kunstw. IV (1881), S. 1f.

dem Psalter vorausschickt, den Text aber völlig unillustriert läßt, während die zweite Gruppe nur Illustrationen zum Texte bringt und den Zyklus am Anfange ganz wegläßt. Die Ausnahmen sind oben S. 8 aufgezählt, einen Zyklus aus dem Leben Davids schickt in der Gruppe mit Randminiaturen nur der späte Hamilton-Psalter voraus; er übernimmt ihn offenbar aus der Gruppe mit Vollbildern. Ein gleiches könnte für unseren serbischen Psalter gelten; es ist daher angezeigt, einen vergleichenden Blick auf die erhaltenen Zyklen zu werfen.

Der Pariser Psalter 139 zeigt außer dem bekannten Hirtenidyll mit Echo noch David im Kampf mit dem Löwen und mit Goliath, dazwischen die Salbung und nachfolgend den Tanz der Töchter Israels, die Schilderhebung und das Autorenbild, dazu die Nathanszene. Der Psalter Basilius II. (976—1025) in der Marciana gibt Fol. 4v sechs Darstellungen aus dem Leben Davids: die Salbung, die Kämpfe mit dem Bären, dem Löwen und mit Goliath, das Spiel vor Saul und die Reue vor Nathan.[1] Der Psalter des Klosters Watopädi vom Jahre 1213 zeigt Fol. 11r—14v als Titelbilder zuerst wie Paris. 139 das Hirtenidyll, dann den Löwenkampf, die Salbung, den Kampf mit Goliath, dessen Tötung, den Triumph zu Pferd, die Krönung und das Thronen inmitten der vier Chöre. Eine andere Gruppe geht ganz andere Wege und zieht Maria mit in den Zyklus herein.[2] Damit hat unser Psalter nichts zu tun, er schließt sich eher der ersten Art an, trifft aber im Grunde eine ganz eigene Wahl. Der Paris. 139 hat, wenn man mit Omont die Nathanszene (unten XVII, 37) — wie das ja tatsächlich bei den sechs Szenen des Basilius-Psalters der Fall ist — mit zum Anfangszyklus zieht, acht Bilder. Am meisten berührt sich damit der Hamilton-Psalter und der Psalter im Kloster Watopädi vom Jahre 1213, hat letzterer doch sogar die eigenartige Schilderhebung mit Paris. 139 gemein;[3] nur im Schlußbilde führt er statt Sophia und Prophetia die Chöre der Musiker neben David ein. In letzterer Hinsicht gleicht ihm der Zyklus von fünf Miniaturen in unserer Handschrift; er zeigt die Chöre Taf. IV, 6. Aus dem Zyklus Paris. 139 ist nur die Salbung III, 4 geblieben. Die drei übrigen Miniaturen unserer Handschrift kann ich in keinem anderen Zyklus nachweisen. Die eine III, 5 scheint mir aus politischen Gründen eingeschoben, vielleicht auch die Saulszenen II, 3. Die Szene der Siebzig, die David antworten (IV, 7), nimmt sich im Psalterzyklus vorläufig ganz fremdartig aus. Eine Ergänzung der Szenen aus dem Leben Davids bringt der überzählige Psalm unten XLVI, 106.

3. München 2v (Tafel II).

Blattgroße Miniatur, darstellend Sauls Berufung zur Königswürde in fünf Szenen, die in zwei Streifen übereinander geordnet sind. 1. Rechts oben am Rande steht: ‚Saul, Akis' Sohn, richtete die Esel seines Vaters zugrunde.' Man sieht am Rande mehrere graue Tiere mit langen Ohren, daneben links einen dunkelbraunen Graben, darin einen Mann mit blauem Fell und weißen Schuhen, wie er mit erhobener Rechten nach rechts schreitet und zurückblickt. 2. Links oben am Rande steht: ‚Saul, Akis' Sohn, nach der Tötung der Esel, schläft vor Jerusalem und man weckt ihn auf.' Links am Rande erscheint eine kleine

[1] Labarte, Hist. des arts ind. II, pl. XLIX. Eine ähnliche Folge auch auf dem Deckel des Psalters der Melisenda. Abb. Bayet, L'art byz., p. 227 u. a. O.

[2] So Pantokrator 49, Watopädi 610, Berlin, Psalter des Christl. Museums der Universität u. a.

[3] Vgl. darüber auch Tikkanen, S. 21.

Stadt; davor liegt der Mann im blauen Fell mit gesträubtem Haar schlafend auf dem Boden. Rechts eine Gruppe von Figuren in blauen und grünen Kaftanen und Mützen. am Oberarm vereinzelt mit zwei parallelen Goldstreifen, unter Vorantritt einer Gestalt in weitem grünem Gewand. Sie beugt sich über den Schlafenden und streckt die Rechte nach seinem Gesicht. 3. Zwischen diesen beiden Szenen die dritte, auf die sich die Beischrift oben links bezieht: ‚Der Prophet Samuel mit dem Volke Jerusalems spricht von der Übernahme der Königswürde zu Saul, dem Sohne des Akis.‘ In der Mitte zwischen Graben und Stadt sieht man den Fellträger vor einem nimbierten Greis inmitten einer dicht zusammengedrängten Gruppe stehen. 4. Rechts unten steht: ‚Der Prophet Samuel krönte zum Könige Saul, den Sohn Akis'.‘ Ein Mann in blauem Gewand setzt Saul, der einen grünen Kaftan mit Goldmusterung trägt, die runde Krone auf, in Gegenwart Samuels und des Volkes. 5. Links unten steht: ‚Samuel, der Prophet, setzt auf den Thron der Königswürde Saul, den Sohn Akis', ein.‘ Darüber in der linken oberen Ecke ein Bau, vor dem, nach links gewendet, eine Gestalt in grünem Gewand auf rotem Sitz thront, hinter ihr links ein Schwertträger (?), rechts Samuel und eine Männergruppe.

Belgrad 2ᵛ (Tafel II). Im oberen Streifen richtig kopiert, nur sind die Esel zu grünen Wölfen geworden. Die Szene 4 unten rechts ist ganz entstellt dadurch, daß der Kopist offenbar gar nicht erkannte, um was es sich handelt. Er zog die Figuren zu 5., dem thronenden Saul, und gab diesem infolgedessen in 4. eine rote Mütze statt der Krone. Die eigentliche Krönung ist also übergangen.

Da M. sehr zerstört ist, habe ich B. gleich in der Tafel danebengestellt.

Anmerkung. Der Illustrator greift weit aus, indem er mit der Vita des Saul und seiner Berufung zur Königswürde beginnt. Mit I Sam. 9 will die Folge nicht ganz stimmen. Man vergleiche in diesem Punkte den fast wortgetreuen Auschluß der Bilder in den Quedlinburger Italaminiaturen.[1] M. geht auch künstlerisch auf eine andere, d. h. nicht die lateinische Redaktion des Bilderzyklus zurück. In dieser sind die einzelnen Szenen streng von einander in einzelne Felder geschieden. Die gleichmäßig vor demselben Hintergrunde fortlaufende Erzählungsart unserer Miniaturen ist orientalischen Ursprungs und im Wege der hellenistischen Kunst auch in die Antike eingedrungen. Die Rolle, die Saul hier spielt, nimmt auf den römischen und byzantinischen Triumphalsäulen und -Toren der Kaiser ein. Das Zusammendrängen der Szenen in unserer Miniatur erinnert etwas an die Art des Ashburnham-Pentateuchs.[2]

4. München 3ʳ (Tafel III).

Überschrift: ‚Gott schickte den Propheten Samuel zu Jesej, der sprach: Gib deinen Sohn zur Königswürde nach dem Gebote Gottes.‘

Unterschrift: ‚Prophet Samuel kam nach dem Gebote Gottes und salbte David zum König.‘

In dem blattgroßen Bilde sieht man zwei Männer mit rot im Goldgrund umrissenen Nimben und in blauen Gewändern vor einer roten Balustrade über einen Knaben gebeugt stehen; dieser ist nach links gewandt, hat Goldnimbus und einen kurzen weißen Rock. Samuel hält ein Horn über sein Haupt, Jessai zur Rechten blickt, die Hände scheu erhebend, auf den Knaben herab. Die Namensbeischriften der Männer sind verblaßt.

---

[1] Ausgabe von V. Schulze, Taf. I/II.
[2] Vgl. darüber mein Orient oder Rom, S. 32f.

Der Kopf des Mannes vorn, das Horn und eine oben den Goldgrund entlang laufende Inschrift sind zerstört. Ober dem Kopfe des Knaben liest man zu beiden Seiten дв — дь.

Belgrad 3r (Abb. 9) fügt oben einen Rankenstreifen ein und gibt statt einer roten Wand einen hohen grünen Hintergrund. Die Männer sind statt in Blau in Rot, Violett und Grün gekleidet, der Knabe statt in ein weißes Gewand in ein rotes. Die Miniatur ist besser erhalten als M., aber viel roher ausgeführt.

Anmerkung. Die Salbung (I Sam. 16, 13) ist fast in allen Psaltern und sonst sehr häufig dargestellt. Auch der Typus ist immer der gleiche. Nur ob Samuel rechts oder links steht, das wechselt. Schon auf der kyprischen Silberschüssel sieht man ihn wie in M. links, ebenso im Psalter Basilius II. und Watopädi 609 Fol. 12r; dagegen steht er Paris. 139 und 510, Barb. III, 19 und sonst rechts. Gewöhnlich assistieren außer Jessai auch die Brüder Davids,[1] doch fehlen sie auch (z. B. Barb. III, 19) wie in M.



Abb. 9 zu Nr. 4 (Belgrad 3r): Samuel salbt David.

Hervorzuheben dürfte die streng symmetrische Komposition unserer Miniatur sein; sie steht auch darin den Parallelen der Psalter mit Randminiaturen gegenüber eigenartig da und läßt die Absicht auf geschlossene künstlerische Wirkung deutlich werden.

5. München 3v (Tafel III).

Textanfang: ‚Als David nach Saul zu regieren anfing.‘

Unterschrift: ‚Nach Saul übernahm David die Königswürde und die Mächtigen (Magnaten) kamen und huldigten ihm.‘

д̂вь црь sitzt links auf einer niedrigen Bank mit Goldschemel. Er trägt die Krone und einen roten Mantel über dem blauen braungeränderten Gewand. In der Linken hält er ein weißes Sacktuch, die Rechte streckt er nach rechts einer Gruppe gebückt heranschreitender Männer entgegen. Sie werden am Rande вель|може (die Magnaten) genannt

[1] Vgl. Malerbuch § 149, S. 129.

und strecken ihm untertänig die Hände entgegen. Im Hintergrunde eine Treppe oder Wand, über die links und rechts Architekturen (links mit Säulen geschmückt) aufragen, deren Aufsätze durch eine rote Draperie verbunden sind. Die Figurengruppe vorn ist stark zerstört, man sieht die rote Vorzeichnung.

Belgrad 3ᵛ. David sitzt links vor einem hohen Rundbogen, der ihn wie eine Lehne umgibt, daneben statt der gestreiften Wand ein Ornament, das ich in Abb. 10 wegen seiner Bedeutung für die Erklärung von I, 1 zusammen mit David und seinem Thron abbilde. Die ‚Magnaten' im gewöhnlichen Kostüm.

Anmerkung. Diese Huldigungsszene kommt sonst nicht vor; es macht den Eindruck, als sei sie eingeführt, um im Hinblick auf die Königswürde als kanonisches Vorbild auf die zeitgenössischen Betrachter zu wirken. Von der byzantinischen Art der Huldigung weicht sie auffallend ab. Davon unten mehr.

Abb. 10 zu Nr. 5 (Belgrad 3ᵛ): David aus der Huldigung.

6./7. München 4ᵛ (Tafel IV).

6. Unterschrift: ‚David verfaßt den Psalter belehrt vom heil. Geist.'

дв̂ь ц҃рь in königlichem Kostüm mit dem Nimbus steht jung und bartlos mit der Laute in der Hand zwischen je einem Paar jugendlicher, in blaue Obergewänder gehüllter Gestalten, die ebenfalls Instrumente tragen. Die äußerste ganz links bläst in ein Horn, die folgende ist halb zerstört (B. Gitarre). Auf der andern Seite zuerst eine Tamburinschlägerin (das Instrument auf einem blauen sphärischen Dreieck (?). In B. Trommel, um den Hals hängend), endlich ganz rechts ein Harfenspieler. Über jeder Gestalt eine Beischrift, von links nach rechts: єѳамь. асафь. дв҃дь ц҃рь: є́мань. н҆дїѳѹмь. Die vier Gestalten wenden sich dem in Vorderansicht gegebenen David zu.

Belgrad 4ᵛ (Abb. 11). Oben Ranke. David graubärtig und nach vorne gewandt. Die Jünglinge haben allen Reiz verloren.

7. Zu dieser Miniatur gehört Blatt 5ʳ (Taf. IV). Überschrift: ‚70 Männer, die David antworteten, als er den Psalm verfaßte.' Drei Gruppen von Menschen erscheinen in Streifen übereinander geordnet (etwa wie in Michelangelos Jüngstem Gericht oben) und blicken (bis auf einige in der Mitte und unten rechts) alle nach links auf David. Es sind Männer in Pänula, Pallium oder Chlamys. Nur ganz oben links sieht man eine Gruppe von Exomisträgern mit weißen turbanartigen Mützen, auf die blaue Spitzen gesetzt sind.

Belgrad 5ᵛ gibt oben im Hintergrund einen grünen Fels. Alle Gewandfarben sind geändert. Blau, das in M. dominiert, fehlt hier fast ganz. Die weißen Mützen ohne den blauen Zipfel. Eine Gestalt rechts in der Mitte — sie wirft die Arme empor — ist in B. lebensvoller als in M.

Anmerkung. Die Darstellung Davids mit den Sängerchören findet sich schon im Kosmas Indikopleustes. Dort thront David mit Salomon und Samuel in der Mitte, unten erscheinen zwei Tänzerinnen und seitlich je drei Kreise mit den Chören Idithum, Etham, Asaph und zweien der Söhne Kora und Mosis.

Später sind nur vier Chöre gegeben, so im Psalter vom Jahre 1213 in Watopädi 609 Fol. 14v. David erscheint auch da thronend und stützt die Linke mit einem Buch aufs Knie. In den vier Ecken die Chöre von Jünglingen und Greisen mit ihren Instrumenten. Die Beischriften nennen Idithum, Etham, die Söhne Kora und Asaph. Die Miniatur von M. ist also eigenartig darin, daß David steht und statt des Psalters, den ja auch die Überschrift voraussetzen würde, die Laute hält, ferner daß die Chöre nur durch einzelne Figuren vertreten sind. Über das Alter und die Verbreitung der Darstellung Davids mit den Chören hat Springer, Die Psalterillustration im Mittelalter, S. 207 f.,[1] gehandelt. Er greift bis auf die Miniatur des Kosmas zurück und glaubt, daß diesem eine noch ältere Psalterillustration als Anregung gedient habe. —

Ein zweites Beispiel für die Siebzig, die David antworteten, kenne ich nicht. Die Zahl Siebzig kehrt in der Bibel stereotyp wieder; so sind 70 Älteste 2 Mos. 24, 1 genannt. Vgl. die 70 Priester des Bel. Die Turbanträger links oben sind sehr merkwürdig und vielleicht für die orientalische Vorlage des Miniators charakteristisch. An den islamischen Tarbusch ist dabei freilich nicht zu denken, wohl aber an die Tracht der Bauern.

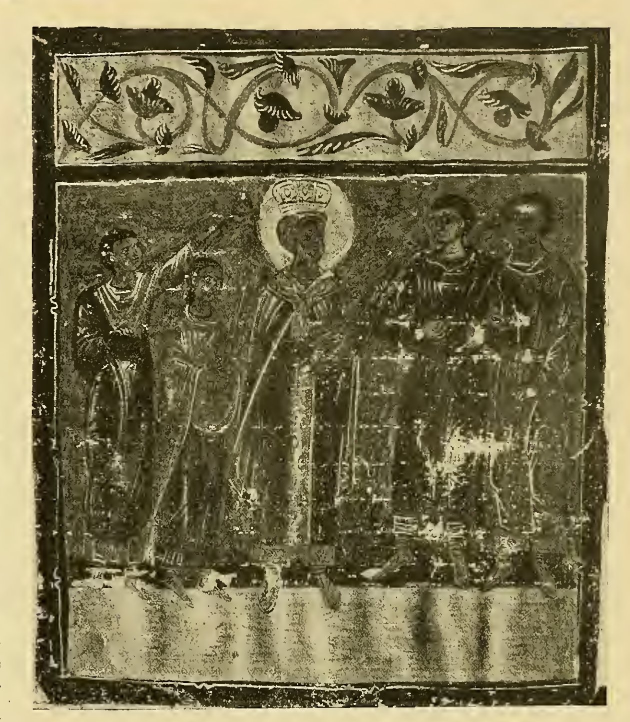


Fig. 11 zu Nr. 6 (Belgrad 4v): David verfaßt den Psalter.

B. Der eigentliche Psalter.

Die Miniaturen des eigentlichen Psalters gehören äußerlich weder der Gruppe mit Vollbildern, die den Text ganz ohne Illustrationen läßt, noch der Gruppe mit Randminiaturen an: Die Bilder des Münchener Psalters stehen im Texte selbst, sei es als Vollbilder, sei es als Streifen. Zumeist füllen sie die ganze Kolumnenbreite und sind nie an den Rand herausgerückt. Diese eigentümliche Sonderstellung gibt dem Münchener serbischen Psalter von vornherein etwas Eigenartiges. Es wird meine Aufgabe sein nachzuprüfen, wie weit sich etwa die Illustrationen der einzelnen Psalmen mit der ungleich reicheren, aber allerdings mehr skizzenhaft gehaltenen der Gruppe mit Randminiaturen, die ja auch den Text fortlaufend illustrieren, berührt. Davon zunächst in den Anmerkungen.

Von dieser Psaltergruppe kenne ich die meisten, auch den Psalter im Pantokratorkloster auf dem Athos, aus eigener Anschauung. Mir fehlt nur die Kenntnis des Chludow-Psalters, den leider auch Kondakov in seiner Monographie nicht statistisch beschreibt.[2]

[1] Abh. d. phil.-hist. Kl. der kgl. sächs. Akad. d. Wissenschaften VIII (1880).

[2] Ich kann bei dieser Gelegenheit nicht die Bitte unterdrücken, Tikkanen möge in seiner Psalterpublikation, wenn auch nachträglich, Tabellen des Illustrationszyklus der Psalter mit Randminiaturen aufstellen. Ich will ihm darin nicht vorgreifen. Solche Übersichten müßten die Grundlage aller eingehenderen Arbeiten abgeben.

8. München 7v (Tafel V).

Titelblatt zum Psalter. Unterschrift: ‚Der heil. Geist lehrt David den Psalter schreiben.‘

Der graubärtige David in rotem Untergewand mit Halsbordüre und Mittelstreifen in Braun sitzt nach rechts auf einer breiten Bank mit rotem Schemel und schreibt in einem Buche: гла нь
же мꙋ
бл жь.[1]

Über seine Schulter neigt sich nach dem Ohre zu eine Flügelgestalt in kurzem blauen Rock, mit einem grünen Mantel um die Hüften und einem roten Gewand auf den Schultern; an den nackten Füßen verschnürte Sandalen. Sie hat im Haar eine weiße Tänie (? Käppi, halb zerstört), die seitlich aufflattert, und legt die Rechte auf Davids Achsel. Der Grund über den beiden Gestalten zeigt in Kreuzformen geordnet eine Art blauer Rankenornamente, die sich an den Seiten nach abwärts ziehen.

Belgrad 14v (Abb. 12). Randornament: braune Bogen mit roten Blättern auf grünblauem Grunde. Dann oben ein Rankenstreif (graue Stiele, rote und graublaue Blätter auf Gold). Aus dem Jüngling wurde der richtige Engel. Die Farben sind total verändert.

Anmerkung. Diese Titelminiatur des eigentlichen Psalters fehlt in den älteren Handschriften beider Psalterredaktionen. Sie taucht erst in den jüngeren Vertretern der Redaktion mit Randminiaturen, dem Hamilton-Psalter und demjenigen von Kiew, auf. David ist da in beiden Fällen schreibend ohne Nebenfigur gegeben. Auf diesen Typus und die Flügelfigur in unserer Miniatur wird unten näher einzugehen sein.

9. München 8r (Tafel V)

beginnt der Psaltertext mit einem Ornamentquadrat, worin sich blaue Bänder reich verschlingen, vereinzelt sind bunte Blütenansätze eingestreut.

Belgrad 15v. Das Ornament ist weiß auf rotem Grund ausgespart. Akroterien grün mit Rot. Wohl unvollendet.

Anmerkung. Von diesen Ornamenten war bereits oben S. 1 f. die Rede.

10. München 8v (Tafel VI).

Zu Psalm 1, Vers 2/3.

Oben ein Schmalbild mit der Beischrift: ‚Der selige Mann Josef von Arimathäa bringt das Leichentuch zum Begräbnis Christi.‘

Josef von Arimathäa, ein Greis in blauvioletten faltigen Gewändern, steht, ein weißes Linnen über die Hände gebreitet, vor der aus dem blauen Viertelkreise ragenden Hand, zu der er andächtig aufblickt.

Belgrad 15v. Die Hand fehlt. Josef steht steif aufrecht.

Anmerkung. Die auf den Bericht der Evangelien und des apokryphen Ev. Nic. c. 11 zurückgehende Darstellung findet sich in einer anderen Wendung auch im Malerbuche vom Berge Athos (ed. Schäfer § 301, S. 205). Josef steht da bittend vor Pilatus. So ist die Szene tatsächlich auch im Kloster Xenophu z. B. gemalt. Josef erhebt die Linke, die Rechte ist bedeckt. Der Typus unserer Handschrift ist in seinem Schema der christlich-orientalischen Kunst sehr geläufig; verwunderlich ist nur, daß die Hände nicht bedeckt sind. In den Psaltern mit Randminiaturen findet sich die Darstellung sonst nicht. Doch zeigt

---

[1] Es muß zweispaltig gelesen werden: г͡ла же б͡лнь мꙋжь, d. h. Dixit autem beatus vir.

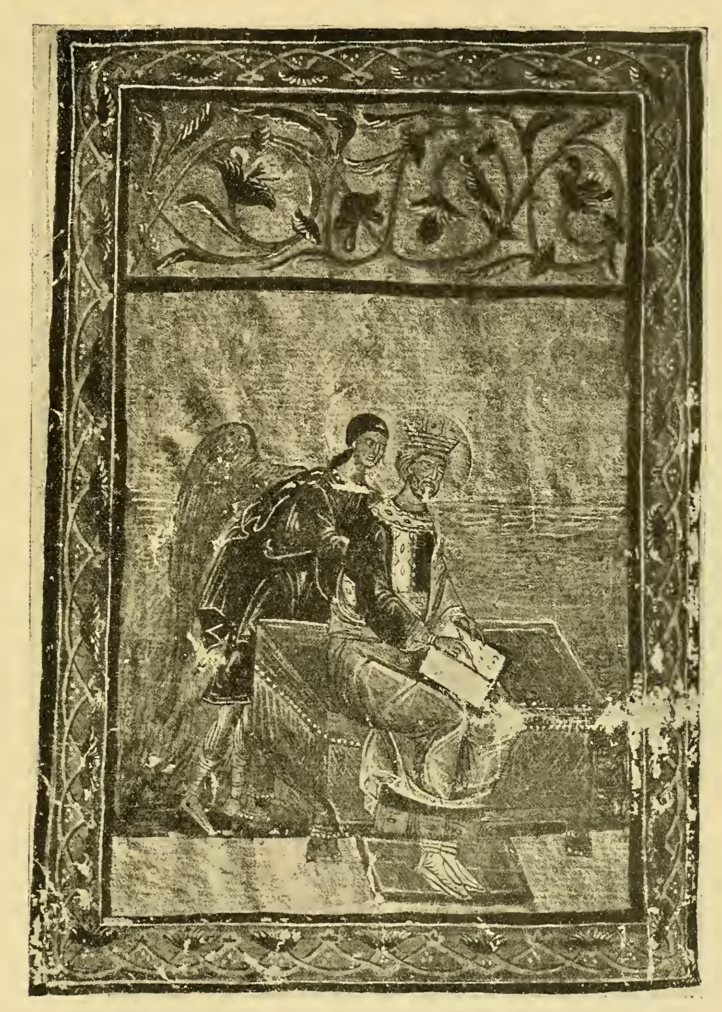


Abb. 12 zu Nr. 8 (Belgrad 14v): Der heil. Geist lehrt David den Psalter schreiben.

der dieser Redaktion nahestehende Godunoffsche Psalter vom Jahre 1591 Josef von Arimathäa in einer Landschaft Christus gegenüberstehend und von ihm gesegnet.[1] Tikkanen (S. 75) meint, die Deutung desjenigen ‚der nicht wandelt im Rate der Gottlosen' auf Josef von Arimathäa sei zurückzuführen auf die alten Kirchenväter, wie Tertullian (De spectaculis, ed. Lips, 1839, IV, 9) und Athanasius.

11. München 8v (Tafel VI).

Zu Psalm 1, Vers 3/4.

Unten ein Breitbild mit der Unterschrift: ‚Der Baum bei den Wasserquellen, unter ihm die Gerechten.'

[1] Eine Abbildung bei Tikkanen, Tafel VII, 1.

In der Mitte über einem Quell ein Baum mit roten Granatfrüchten. In seinen Wurzeln eine Wasserquelle. Auf jeder Seite eine Gruppe von Männern, die nach dem Baume hinsehen, bis auf einen links, der auf seinen Nebenmann zurückblickt. Über den Gruppen blaue Halbkreise.

Belgrad 16v. Die Beischrift steht, obwohl das Bild anders als in M. eingefügt ist, nicht bei dem im Text eingeschalteten Bilde, sondern M. entsprechend unten am Rande. Gut kopiert; statt der beiden Halbkreise jedoch ist nur ein Viertelkreis rechts oben gegeben.

Anmerkung. Diese Art Lebensbaum findet sich schon in syrischen Mosaiken, so auffallend verwandt in der Krypta der Eliaskirche von Madeba, datiert 490 einer Lokalära. Ich konnte eine Abbildung dieses offenbar symbolisch gemeinten Pavimentes an anderer Stelle geben;[1] der Baum mit den roten Früchten ist da von Schafen flankiert.[2] Der Ersatz durch die in unseren Miniaturen dargestellten Gerechten liegt nahe. Die Psalter mit Randminiaturen stellen zu Psalm 1, 3 einen Baum dar, dessen Früchte ein Knabe pflückt, nur der Kiew-Psalter 2r den Baum allein.

12. München 9r (Tafel VI).

Zu Psalm 2, Vers 2/3.

Breitbild mit der Unterschrift: ‚Die Könige der Erde standen auf zur Verurteilung Christi.‘

Auf drei Bänken mit Schemeln sitzen nebeneinander vor einer Balustrade drei Gestalten, die inschriftlich bezeichnet waren; doch sind die roten Beischriften vom Goldgrunde verschwunden und man kann nur einzelne Buchstaben lesen. Sie tragen wie David den langen Chiton, beim ersten links ist er violett, beim zweiten blau, beim dritten rot, immer mit braunen Bordüren oben und unten und einem Mittelstreifen. Auf dem Haupte tragen sie die Krone, an den Füßen rote Schuhe. Der mittlere hält in der Rechten das Schwert erhoben, in der Linken das rote Zepter, der linke legt die Hand an den Schwertgriff, der rechte hält das blaue Schwert (?) mit beiden Händen quer vor sich.

Belgrad 16v. Die Schwerter sind lang und schwarz geworden mit weißen Querstreifen. Der König zur Linken zieht die Klinge aus der Scheide und hat langen spitzen Bart. Der mittlere König erhebt die Rechte offen vor die Brust, die Linke umfaßt das Schwert. Der König rechts hat das Schwert horizontal über dem Schoß liegen und erhebt die Linke offen nach oben. Die Farben sind wieder sehr geändert, der linke König ist ganz rot, der mittlere grünlich.

Anmerkung. Die Miniatur gibt die βασιλεῖς τῆς γῆς, die der zweite Vers dieses Psalmes nennt. Sie sind nicht zu verwechseln mit den Beisitzern des Synedriums, das im folgenden Bilde dargestellt ist. Vgl. unten XXVI, 56. Die Namensbeischriften der einzelnen Könige sind leider aus B. nicht zu ergänzen, da ja der Kopist alle Inschriften in den Bildern fortließ.

13. München 9v (Tafel VI).

Zu Psalm 2, Vers 2.

Vollbild mit der Unterschrift: ‚Die Obersten versammelten sich gegen den Herrn und nahmen ihn gefangen.‘

Christus, IC XC, steht vor drei links sitzenden Pharisäern сѹдїе (Richter) inmitten eines Gedränges, darunter Soldaten, die mit ihren Waffen auf ihn eindringen, während

[1] Zeitschr. d. Deutschen Palästina-Vereines XXIV, 161.

[2] Gesamtabbildung Revue biblique VI (1897), S. 652.

ein Mann im Hintergrund in eine Posaune stößt, zwei andere seitlich mit Stäben (?) wie davoneilen. Christus ist in Vorderansicht mit einer roten Rolle in der Hand gegeben. Die Pharisäer blicken ihn an, einer wendet den Kopf nach rückwärts. Im Hintergrund eine große Architektur mit vorspringenden Seitenflügeln. Beachtenswert ist die Bewaffnung des Kriegers rechts vorne: er trägt den Panzerhelm und hat am roten Bande einen hohen weißen Spitzschild auf dem Rücken hängen; darauf ein rotes Wappenzeichen. Die anderen Soldaten führen riesige blaue Schwerter.

Belgrad 17r (Abb. 13). Das Bild quadratisch statt überhöht. Rechts unten ist am Rand ein Soldat und ein Knabe mit je einem Taschentuch (?) in jeder Hand eingeschoben. Die Farben sind ganz geändert. Die Rolle in Christi Händen ist weiß.

Anmerkung. Im Barb. 2v sitzen sich zwei Richter redend gegenüber, im Kiew-Psalter vom Jahre 1397 steht 3r Christus zwischen Soldaten. Die Szene unseres Psalters ist ganz eigenartig und interessant deshalb, weil sie die wohl auf syrische Quellen zurückgehende Darstellung des kleinen Mosaiks von S. Apollinare nuovo[1] ‚Christus vor dem Synedrium', nur in reicherer Ausstattung wiedergibt.



Abb. 13 (Belgrad 17r), Psalm 2, 2: Christus wird gerichtet.

14. München 10v (Tafel VII).

Zu Psalm 3, Vers 4.

Breitbild mit der Unterschrift: ‚Absalom verfolgt seinen Vater David.'

авесалѡ reitet an der Spitze einer Reitergruppe auf einem Grauschimmel nach rechts. Den Speer geschultert, die Beine im Bügel vorstreckend, sitzt er in seinem roten Gewand aufrecht da. Der Reiter hinter ihm spannt den Bogen, die anderen halten sich mehr im Hintergrunde. Zu erwähnen wären die in Knoten geschlungenen Pferdeschwänze.

Belgrad 18v ohne Beischrift im Bilde. Alles kleiner auf grünem Streifen. Statt des Bogens ein Gewehr (? braunes Rohr, das mit beiden Händen nach rechts oben gehalten wird). Munterer Galopp.

15. München 11r (Tafel VII)

gehört noch zum vorhergehenden Bilde. War letzteres auf einer Versoseite unten gemalt, so steht das Bild hier ganz oben auf dem folgenden Rekto. Gegeben sind Felsen, in denen sich rechts eine große Höhle пещера öffnet; darin David (mit der Überschrift двь) in könig-

[1] Garrucci 250, 6. Photographische Abbildung bei Ricci, Ravenna und in der Zeitschrift Emporium 1902, S. 276. Beschrieben Kurth, Die Mosaiken von Ravenna, S. 154f.

lichem Kostüm, mit dem Nimbus nach rechts gewendet dastehend und scheu nach links zurückblickend, wo ihm zwei Begleiter folgen. Rechts am Rande die Beischrift: ‚David versteckte sich in der Höhle vor seinem Sohn Absalom.‘

Belgrad 19r in derselben Stellung wie in M. zum vorhergehenden Bilde. Vorzüglich erhalten; andere Farben, geblümter Rahmen.

Anmerkung. Die Flucht Davids zu Psalm 3 auch im Barb. 4r und Kiew 4r. Die zweite Szene mit der Höhle fehlt, die Reiter jagen direkt hinter David her. Ähnlich komponiert ist die Verfolgung Davids durch Saul Nr. 21 und 43. Die Verfolgung durch Absalom ist nochmals unten XL, 94 gegeben.

16. München 14v (Tafel VII).

Zu Psalm 8, Vers 2/3.

Unterschrift: ‚Davids Vernunft.‘ (Das slavische Wort kann griechisch σύνεσις und γνῶσις wiedergeben, also intellectus oder scientia).

In einem breiten Streifen ist ein verschieden blau nuanciertes Kreissegment gemalt, von dem radial Strahlen ausgehen. Am Rande unten Goldsterne und links ein grauer Kopf im Profil nach rechts, eine Art Flamme nach der Mitte entsendend, wo ein breiter roter Thron mit Lehne steht. Darauf sitzt eine blaue Taube mit Goldnimbus und der Beischrift ІС ХС.

Belgrad 26r. Links fehlt der Kopf; vor dem Thron ein Schemel.

Anmerkung. Dargestellt ist, wohl zu v. 2, die Hetoimasia, der Thron Gottes. Die Taube sitzt sonst gewöhnlich auf dem Evangelienbuche.[1] Interessant ist die durch die Beischrift gegebene Verknüpfung ‚Davids Vernunft‘. Die Darstellung Gottes in dieser die persönliche Wiedergabe vermeidenden, symbolischen Art ist jüdisch-syrischen Ursprunges.[2]

17. München 15r (Tafel VIII).

Zu Psalm 8, Vers 10.

Unterschrift: ‚Die Blumendarbringung.‘

Im Mittelgrunde dieser Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem ein Felsberg, vor dem rechts die Stadt Jerusalem (градь єрлімь) mit Mauern und Gebäuden gegeben ist. Vor dem Tore die Menge, mit Palmwedeln, unter Vortritt von Kindern, Christus ІС ХС entgegengehend, der mit beiden Füßen nach vorn auf dem rot gezäumten Esel sitzt und, die Hand vorwärtsstreckend, zurückblickt[3] nach den Zwölfen, die ihm folgen. Im Kreuznimbus rot das Ο ωΝ. Zwischen Christus und der Stadt ein blauer Baum, an dessen Stamm ein Knabe emporklettert. Im Hintergrunde links kommt über dem Felsen eine große rundbogige Säulenhalle zum Vorschein; davor zwei Männer, die zwei Esel am Halfter führen.

Belgrad 26v. Blütenrahmen. Alles steif und überlegt, wo M. flott und fast impressionistisch wirkt. Links oben nur ein Esel und ein Baum mit drei Rundarkaden über einer Balustrade.

Anmerkung. Barb. 10r und Kiew 9v ist der Einzug schon zum Anfang von Psalm 8 gegeben. Der Typus[4] ist der gewöhnliche, wie ihn auch das Malerbuch vom Athos § 278, S. 196 beschreibt. Für

---

[1] Vgl. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa, S. 211f.

[2] Vgl. Byz. Zeitschrift XII (1903), S. 636.

[3] Zwischen Christus und den Aposteln ein Riß, mit weißem Papier verklebt.

[4] Vgl. Dobbert, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1894, S. 149f.

die Art, wie Christus sitzt, d. h. mit beiden Beinen nach vorn, vgl. meine Byz. Denkmäler I, S. 38 und Röm. Quartalschrift XII, S. 18f. Daß Christus zurückblickt, kommt öfter vor, so im Kloster Lavra (Katholikon) und in Philotheou. Bemerkenswert ist, daß im Kloster Chilintari links im Hintergrund eine unserem Psalter ähnliche Szene zu sehen ist: Lukas (am Typus kenntlich) übergibt dort zwei Männern einen Esel.

18. München 15v (Tafel VII).

Zu Psalm 9, Vers 5/6.

Unterschrift: ‚Der gerechte Richter.'

Breitbild mit dem zwischen Engeln thronenden Christus. Der braune Thron ist bankartig breit. Christus, IC XC, hat die Haltung des Pantokrator und ist ohne Faltenangabe ganz in Blau gekleidet. Die Engel, stark zerstört, stehen ihm zugewandt mit erhobenen Händen da. Sie haben über der Brust gekreuzte braune Bänder, dazu einen Gürtel und einen Mittelstreifen; der linke ist rot, der rechte blaugrau gekleidet.

Belgrad 27r (Abb. 14). Bild im Text, Beischrift aber unten am Rande. Genau kopiert, nur ist das Buch Christi nicht offen, sondern geschlossen. Im Hintergrund ein violetter Streifen. Gut erhalten.



Abb. 14 zu Nr. 18 (Belgrad 27r), Psalm 9, 5: Der gerechte Richter.

Anmerkung. Der Pantokrator thronend zu Psalm 9 auch Barb. 11v, wo ihm Tetramorphen beigegeben sind, und Kiew 10v, wo ein Strom von ihm ausgeht, wie sonst beim jüngsten Gericht. Tatsächlich ist Christus mit der Beischrift ‚Der gerechte Richter' in diesem Typus auch beim jüngsten Gericht selbst gegeben (Malerbuch § 388, S. 267). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Psalmvers, beziehungsweise seine in unserem Psalter ausdrücklich vorliegende Deutung einst den Anstoß zur Einführung des Pantokratortypus überhaupt, und zwar im syro-ägyptischen Kunstkreise gegeben hat.[1] In den Psaltern mit Randminiaturen findet sich der Pantokrator auch zu anderen Stellen, vgl. Tikkanen S. 34.

19. München 19r (Tafel VIII).

Zu Psalm 11, Vers 7.

Unterschrift: ‚Davids Gebet.'

David, ЦР ΔΒΔ, steht, Gitarre spielend, vor einem Baum, über dem rechts oben die Hand aus dem Strahlenviertelkreise lateinisch segnend hervorkommt. Im Hintergrund eine violette Balustrade, darüber ein Bau mit halbrunden Dächern, in deren Mitte ein niedriger Turm (Kuppel?) aufragt. Links eine Säulenvorhalle. Auf der Balustrade in Gegenstellung einfarbige Gesichtsprofile in Flammenmotiven.

Die Rückseite dieser Miniatur ist ausnahmsweise ohne Schrift.

Belgrad 31v. Schwerer Rankenrahmen. Genau kopiert; David steht besser. Gesicht links rot (Sonne?), rechts blaugrün (Mond?).

---

[1] Vgl. dazu meine Koptische Kunst (Cat. gén. du musée du Caire) S. 94f. und Byz. Zeitschrift XIII (1904), S. 661.

Anmerkung. Christus und David einander gegenüberstehend zu Psalm 11 auch Barb. 16^{v} und Kiew 14^{r} (vgl. dazu auch unsere Taf. X, 23). Die Köpfe in Flammen (an der Wand) kehren öfter wieder. Ich sah so auf dem Athos und sonst Sonne und Mond, z. B. bei der Kreuzigung (vgl. unten Taf. X, 24), dargestellt. Hier sind sie sehr am unrechten Ort angebracht, außer es sollte durch sie die Zeit angedeutet sein, etwa wie in XLV, 105 durch die beiden Figuren von Tag und Nacht.

20. München 21^{r} (Tafel VII).

Zu Psalm 14, Vers 5.

Unterschrift: ‚Der Wucherer.‘

Breitbild: Auf einer sehr breiten Bank sitzt links ein bärtiger Mann ohne Nimbus in blauem Untergewande und rotem Mantel. Er wendet sich mit einer Wage in der Hand nach rechts, wo mehrere Männer, die vorderen drei mit Beuteln in der Hand, stehen und das Wägen beobachten, das der Sitzende vornimmt, indem er die Wage in der Linken hält und wie der vorderste der Männer den Balken mit dem Zeigefinger der Rechten berührt. Die letzten Männer rechts wenden sich, nach dem Wucherer zurückblickend, ab und erheben die Arme.



Abb. 15 (Belgrad 34^{r}), Psalm 14, 5: Der Wucherer.

Belgrad 14^{r} (Abb. 15). Alles zwar deutlicher, aber weniger treffend. So berührt weder der Wucherer noch ein anderer den Wagebalken. Ich bilde die Miniatur hier ab, um zu zeigen, um wieviel ‚besser‘ B. die Kopftypen gibt. Es sind stereotype Schemen.

Anmerkung. Die Miniatur fehlt, soviel ich sehe, sonst in den Psalterzyklen. Daß sie der Maler aus eigener Entschließung im Anschluß an die Psalterstelle geschaffen hätte, scheint mir nicht wahrscheinlich. Hier liegt also, wie wir das öfter finden werden, die Spur eines Bilderkreises vor, der, so sehr er sich auch mit den beiden geläufigen Redaktionen berühren mag, doch eigenartig war. Beachtenswert ist, daß die Wage auch im Zentrum der mittleren Figurengruppe der Illustration zu unserem Psalm im Utrecht-Psalter erscheint.[1]

21. München 23^{v} (Tafel IX).

Zu Psalm 17, Vers 3/4.

Unterschrift: ‚König Saul verfolgt den König David, seinen Schwiegersohn.‘

Vollbild. Zwei Felsberge, vor denen oben David zweimal auf Goldgrund erscheint. Rechts ist nicht sicher, ob die Farbe des Felsens abgesprungen ist oder die Höhle mit Goldgrund gebildet war. Links steht двⷣь nach rechts gewendet da und blickt, die Hand nach rechts streckend, zurück. Rechts steht er in ähnlicher Haltung, nur größer vor dem

[1] Vgl. dazu die Wage im Kapitel 51 über den indischen Stein im griechischen Physiologus (meine Ausgabe Seite 43).

oben in der Ecke erscheinenden Viertelkreise mit Spuren der Hand. Gesicht zerstört. Beischrift am Rande: ‚Davids Gebet.‘

Unten sieht man sechs schwer gerüstete Soldaten um den als саѹл ц҃рь bezeichneten Führer, der mit geschulterter Lanze auf seinem Blauschimmel nach rechts sprengt. Die gespornten Füße im Bügel vorstreckend, sitzt er aufrecht im Sattel und trägt über dem Panzer einen roten Schultermantel und eine runde Krone. Auf dem weißen Schilde nochmals die Aufschrift саѹль, der Buchstabe C auch auf den Schilden der Begleiter. Einige haben hohe Halsringe und mehr oder weniger offenes Visier.

Belgrad 37ʳ (Abb. 16). Rankenrahmen. Helme anders mit einer Art Flügel über der Stirn, unten rund geschlossen. Für Änderungen im einzelnen vgl. z. B. die Kopfwendung bei David oben links. Ich habe die Miniatur abgebildet, um das Kleinliche der Kopie und die Änderung der Rüstung zu zeigen, ohne viel Worte verlieren zu müssen.

Anmerkung. Vgl. die gleiche Szene unten Nr. 43 und die Verfolgung durch Absalon oben Nr. 14/5. Für die Reitergruppe im Münchener Original ist hier mehr als sonst die Holzskulptur aus Oberägypten im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin zu vergleichen, die ich Orient oder Rom S. 65 veröffentlicht habe.



Abb. 16 (Belgrad 37ʳ), Psalm 17, 3/4: Saul verfolgt David.

22. München 27ʳ (Tafel IX).

Zu Psalm 18, Vers 5/6.

Unterschrift: ‚Pentekoste.‘

Vollbild mit dem blauen Himmelssegment oben, wovon rote Zungen herabgehen nach den Köpfen der zwölf Apostel, die auf einer hufeisenförmigen Bank sitzen und immer in der einen Hand eine Rolle halten, während die andere bei denen, die nach oben blicken, erstaunt erhoben, bei denen, die sich abwenden, gesenkt ist. Von den Namensbeischriften,

die sämtliche Apostel hatten, liest man noch neben dem ersten oben rechts Π̄ (Paulus), dann λ̄, dann Ι̅ω̅, beim vierten C̄. Links war wohl (nach dem Kopftypus) zuerst Petrus dargestellt, von den Beischriften ist beim fünften ♀ erhalten. Inmitten des Hufeisens erscheint auf schwarzem Grunde eine in rotem Gewande thronende, gekrönte Gestalt, die in beiden Händen ein weißes Tuch erhoben hält. Darunter sind fünf Vertreter ѥзыци des heidnischen Volkes dargestellt; die blaue Gestalt links vorn hält eine Axt, die rote (?) rechts Pfeil und Bogen, die drei rückwärtigen haben verschiedene Kopfbedeckungen.

Belgrad 41v. Die Farben sind ganz anders; die Zungen erscheinen alle oben im Segment statt über jedem einzelnen Kopfe. Von den fünf Figuren vorn sind die drei im Hintergrund anders gebildet: links eine mit Axt und brauner Mütze, in der Mitte ein Greis ohne Kopftuch, rechts einer mit Helm, und zwar wieder mit Flügeln daran. Der Mann mit Bogen und Pfeil sieht wie eine Frau aus.

Anmerkung. Der vorliegende Typus der Herabkunft des heil. Geistes[1] ist einer der reichsten dadurch, daß die Darstellung des gekrönt thronenden Kosmos verbunden ist mit den Darstellungen der Völker selbst; gewöhnlich ist entweder die Allegorie oder das Symbol gegeben. Eine Parallele liegt auf einem Berliner Elfenbein vor; doch ist da Kosmos stehend inmitten der Völker dargestellt.[2] Kosmos mit einem Mann im Turban redend erscheint auf dem Athos einmal im Kloster Watopädi. In Chilintari ist Kosmos mit dem Propheten Ioël identifiziert.[3] — In den Psaltern mit Randminiaturen sind zu Psalm 18 die Apostel lehrend dargestellt (Barb. 28r und 28v, Kiew 23v, 24r). Man muß gestehen, daß die Herabkunft des heil. Geistes das Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν ἐξῆλθεν ὁ φθόγγος αὐτῶν κτλ. ebenso treffend illustriert. Für die Lagerung der Apostel vgl. die Anordnung der Ärzte im Wiener Dioskurides und den damit verwandten Pavimentmosaiken.[4] Für den Ursprung des Kosmostypus sei verwiesen auf die dieser Raumallegorie entsprechenden Zeitdarstellungen in mittelalterlichen Pavimenten[5] und dem Malerbuche § 438, S. 382.

23. München 28v (Tafel X).

Zu Psalm 19, Vers 7.

Unterschrift am Blattende unter dem Psalmtexte: ‚Davids Gebet in der Kirche.'

David steht mit erhobenen Händen und aufblickend vor dem Strahlenviertelkreise und der lateinisch segnenden Hand. Vor ihm rechts eine Art Basilika, links drei Bäume. Die rote Inschrift oben auf dem Goldgrund ist zerstört.

Belgrad 44v. Die Kirche hat eine rundbogige Tür bekommen, darüber ein viereckiges und im Giebel ein dreieckiges Fenster. Im Mittelschiff drei Fenster. Am Viertelkreis fehlen die Strahlen. Die Bäume sind drollig klein übereinander gestellt.

Anmerkung. Es fällt auf, daß auch hier wieder wie VIII, 19 David vor der Hand statt wie Barb. 29v vor Christus selbst gegeben ist. In dieser konsequenteren Vermeidung der persönlichen Darstellung der Gottheit macht sich ein ursprünglich semitischer Zug geltend. Dieselbe Darstellung am Anfang des Psalmes auch Barb. 29v.

24. München 31r (Tafel X).

Zu Psalm 21, Vers 19/20.

Unterschrift: ‚Die Juden teilen untereinander die Gewänder Christi.'

Vollbild der Kreuzigung: (Beischrift auf dem Kreuzarm: ‚Kreuzigung oder Kruzifix') Christus steht mit bläulichem Lendentuch ausgebogen auf dem Brett. Von den vier Nägeln fließt Blut herab. Eine Gestalt mit Krone fängt links den aus der Brust kommen-

[1] Vgl. Pokrowski, Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie (Russ.), S. 448f. Malerbuch § 319, S. 212.

[2] Vgl. Bode-Tschudi, Taf. LVI, Nr. 445.

[3] Vgl. Didron zum Malerbuch a. a. O.

[4] Byz. Denkmäler III, Taf. II und die von Diez im Text S. 31f. aufgezählten Analogien.

[5] Vgl. Aus'm Wert, Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln.

den Strahl in einem braunen Gefäß auf, das ein Engel trägt. Beischrift am Rande links: ‚Der Engel brachte das Neue Testament.' Beiden entsprechend rechts ein Engel, der sich mit erhobenen Armen nach etwas Schwarzem wegwendet, das zerstört ist. Beischrift: ‚Der Engel jagte fort das Alte Testament.' Über dem Kreuze links die rote ‚Sonne', rechts der blaue ‚Mond', beide als Gesichtsprofile in Flammenform einander zugewendet (vgl. VIII, 19). Das Kreuz steht auf hohem Fels über einer schwarzen Höhle mit dem Schädel Adams (Beischrift unleserlich), dessen Unterkiefer losgetrennt ist. Darunter sitzen drei Männer mit der Beischrift: ‚Teilen die Gewänder Christi.' Die beiden vorderen zerren das dunkelviolette Hemd Christi auseinander, der dritte hinten hält die Finger der Rechten in die Höhe, vielleicht das Morraspiel andeutend. Links neben dem Kreuze unterstützen zwei Frauen die trauernde Maria; rechts der weinende Johannes, dahinter Longinus mit der Lanze. Stark zerstört.

Belgrad 46v. Die Darstellungen des Neuen und Alten Testamentes sind beim Kopieren übersehen. Links zwei Engel, rechts nur einer, dessen Bewegung ganz unverständlich ist (die Figur des Alten Testamentes muß also schon beim Kopieren zerstört, d. h. weggewischt gewesen sein). Statt des Schädels unter dem Kreuze gibt der Kopist die Leidenswerkzeuge. Der unten in der Mitte vor dem Gewand Sitzende erhebt die Rechte statt in Morrabewegung mit einer Schere. Der Münchener Kopist läßt noch erkennen, daß in seiner Vorlage das Morraspiel gegeben war, der Belgrader aber verstand das nicht mehr.

Anmerkung. Ich gebe zunächst nach meinen Notizen die Beschreibung eines Kreuzigungsbildes in Chilintari: ‚Auf dem Hügel steht über dem Schädel das Kreuz: links fängt eine gekrönte, von einem Engel getragene Frau das Blut in goldener Schale auf, rechts trägt der Engel eine ganz eingehüllte Frau mit bedeckt erhobenen Händen. Darunter links Maria in die Arme der Frauen sinkend, rechts Johannes aufblickend, mit der Rechten an der Backe, dann Longinus und Soldaten, vor Johannes ein Krieger mit Stab, einen Schwamm in eine Schüssel ausdrückend. Vorn drei Soldaten Morra spielend und links und rechts in den Ecken klein Verstorbene in Totentüchern in Sarkophagen stehend.' Man sieht, der Typus ist noch etwas reicher als in M., aber offenbar außerordentlich verwandt. Die blutauffangende Kirche und die Synagoge[1] auch in einem Gemälde der Nikolauskapelle in Lavra. Das Malerbuch § 300, S. 204 erwähnt sie nicht; gewöhnlich sind nur die Engel allein dargestellt. — Das Morraspiel zuerst schon im mesopotamischen Evangeliar des Rabbula vom Jahre 586, einer Miniatur, die der unsrigen überhaupt sehr nahe steht. Im Barberina-Psalter ist 32r bis 34v zu Psalm 21 eine ganze Folge von Einzelszenen der Kreuzigung dargestellt, bescheidener Kiew 28r. Vgl. unten XXIV, 53. Die Art, wie Sonne und Mond gegeben sind, wiederholt sich oft auf dem Athos, in einer Kreuzigungsszene z. B. genau entsprechend in Watopädi.

25. München 33r (Tafel XI).

Zu Psalm 23, Vers 2/3.

Vollbild. Auf dem viereckigen Goldgrund (ohne Ränder) ist ein Oval gebildet, von blauen Wogen umschlossen, oben mit dem Himmelssegment, aus dem eine Riesenhand ragt, die zwei Reihen von Büsten, unten Männer, oben Frauen, umfaßt. In dem Oval ist Land mit Bäumen, Teichen und Flüssen dargestellt, letztere in einen mittleren, eine Halbinsel umschließenden See mündend. Auf dieser Insel thront auf roter Bank mit Schemel eine weibliche Gestalt, bekleidet mit einem roten Mantel, der die rechte Brust freiläßt. Im Haar trägt sie grünen Schmuck mit bunten Tupfen, in der erhobenen linken Hand ein Füllhorn (?), blau mit rotem Querband. Die rechte Hand ist gesenkt. Rechts in der Mitte ein roter Fleck (?). In dem Seewasser sieht man kleine Felsen und unten einen Stierkopf neben einem Doppeladler.

[1] Vgl. meinen Bilderkreis des Physiologus, S. 85.

Belgrad 49r ebenfalls ohne Beischrift. Rankenrahmen. Die Thronende hält in der Linken einen Zweig, die Rechte ist zur Brust erhoben. Stierkopf rot, statt des Doppeladlers drei Vögel.

Anmerkung. Das ist die erste von jenen Miniaturen, die ich später für die Bestimmung der Vorlage des Meisters verwenden möchte. Ich weiß dafür keine Parallele. Bezeichnend ist, daß jede deutende Beischrift fehlt. Im Barb. sind aus den Anregungen desselben 23. Psalmes Miniaturen verwandten Inhalts, aber ganz abweichender Form gegeben. Zum Anfang Fol. 36r Himmel, Erde, Meer und Flüsse; zwei Engel beten den heil. Geist an. Zu Vers 9 steht Christus in einem Kreise von Engeln getragen vor der Himmelstür. Unten David in der Proskynese. Kiew 30r gibt zu Vers 1 David vor Christus und darunter Ackernde in einer Landschaft, umflossen von zwei Strömen, die aus den Vasen zweier Flußgötter zu Seiten Davids hervorkommen. Vgl. dazu Tikkanen I, S. 21f.

26. München 34r (Tafel XI).

Zu Psalm 23, Schlußvers 10.

Unterschrift: ‚Der Untergang der Hölle, die Auferstehung Adams.‘

Vollbild. Christus in der Vorhölle. Die Szene schließt oben rundbogig mit einem blauen Rand über dem schwarzen Grunde. I͞C X͞C, vom blau nuancierten Strahlenoval umschlossen, schreitet in braunem Goldgewande, das langarmige Kreuz schulternd, nach links auf Adam zu, dem er mit der Rechten aus seinem Sarge emporhilft; hinter diesem Eva und andere. Rechts, auf einem Sarge stehend, die beiden Könige und Johannes (Kopf zerstört, nach B. benannt), der Rufer, mit erhobener Hand. Unten eine seltene Szene: der Teufel, eine grauschwarze Gestalt, ist drei oder viermal gegeben. Er liegt oben quer unter dem Kreuze, Engel öffnen die beiden Türen. Dann schlagen sie ihn unten in der Mitte mit roten Geißeln, während ein dritter den Kopf bei Haar und Bart packt. Man sieht dann nochmals eine grauschwarze Gestalt unten links mit erhobenen Armen dasitzen; Spuren einer solchen Gestalt (?) auch noch ganz unten in der Mitte.



Abb. 17 zu Nr. 26 (Belgrad 50r), Psalm 23, 10: Christus in der Vorhölle (Detail).

Belgrad 50r (Abb. 17) schließt oben mit grünem Felsen. Darin die Höhle. Die Mandorla ist verzerrt, das Kreuz klein und rot. Der Teufel, ein bärtiger Greis, ist in der Mitte zweimal horizontal an lange Vertikalstäbe gebunden. Im übrigen ähnlich M.

Anmerkung. Die gleiche Darstellung auch Kiew 31r. In M. ist der obere Teil der Darstellung mit Ausnahme der Form des Kreuzes und der Art der Mandorla durchaus typisch. Dagegen sind die Hadesszenen so ausgiebig eigentlich nur noch in den Athosklöstern behandelt. Bezeichnend ist, daß Hades[1] zum Teufel geworden ist, daher mehrmals vorkommt. Vgl. dafür ausdrücklich das Malerbuch

[1] Vgl. das apokryphe Evangelium Nikodemi cap. 21f. und dazu meinen Katalog Koptische Kunst, S. XIX.

§ 306, S. 207. In Watopädi sieht man unter den Türen zwei Engel, von denen einer den auf dem Bauche liegenden Hades an Haar und Bart, der andere an den Schultern faßt. In Iviron bindet ihn ein Engel; ein zweites Mal ist der Hades-Teufel bereits angekettet. Im Kiew-Psalter wird Hades von einem Engel gebunden. Vgl. XXIII, 50, LIX, 149 und LX, 154.

27. München 38r (Tafel XII).

Zu Psalm 28, Vers 2/3.

Unterschrift: ‚Die Juden brachten Gott das Opfer nach dem Gebote Mosis.'

Im Hintergrund ein breiter Bogen, der eine Art Dreipaß umschließt und je vier rote Zungen auf jeder Seite über vier Männern zeigt, die der Mitte zugewendet dastehen, die vordersten die Hände erhebend. In der Mitte unten links vier Rinder grün, rot, blau und braun, rechts drei oder vier blaue Schafe oder Widder. Hinter ihnen grüner Grund mit zwei buschartigen roten Feuern, darüber blauer Grund.

Belgrad 55v. In der Mitte ein rotes Feuer, darum sieben weiße Schafe, links und rechts nur je drei Männer; die roten Zungen fehlen.

Anmerkung. Die Psalter illustrieren sonst gewöhnlich Vers 3 durch die Taufe Christi. Es frägt sich, ob der Typus dieser jüdischen Opferszene nicht auf alter Tradition beruht. Die drei Bogen unter der Kuppel (?) dürften schwerlich ursprünglich so ausgesehen haben. Möglich, daß da einst ein Ziborium mit Säulen angedeutet war, man vergleiche dazu XV, 32 und XVI, 35.

28. München 43v (Tafel XII).

Zu Psalm 33, Vers 5/6.

Unterschrift: ‚Nachdem Abimelech mit dem König gesprochen, ging er fort in seinen Turm.'

Vollbild, links mit dem thronenden David, ДВ̂Ь, vor dem АВЇМЕ̂Х gebückt mit vorgestreckten Armen steht, in einen langen blauen Rock gehüllt. Um David Wachen, einer hält ein großes rotes Schwert. Im Hintergrund ein Giebelhaus über einer breiten blauvioletten Wand, unter David links ein Rankenornament mit Gesichtern. Rechts unten sieht man einen kleinen Kuppelbau, стⷫль авїме̂хѡ (der Turm Abimelechs), in den авїме̂хь gebückt mit vorgestreckten Armen hereinschreitet; vor ihm schräg ein graubrauner Streifen.

Belgrad 62v. Die beiden äußeren Männer hinter David halten schwarze Schwerter im Arm. Das Rankenornament unter David ist ganz mißverstanden, ebenso das Dach des Kuppelbaues.

Anmerkung. Vgl. dazu die Abimelechszene unten XVIII, 39.

29. München 52r (Tafel XIII).

Zu Psalm 39, Vers 4/5.

Unterschrift: ‚Preces beatarum . . . Preces beatorum.'

Breitbild mit dem Himmelskreis oben, aus dem je eine Hand mit der Beischrift IC XC nach links und rechts lat. segnend hervorragt. Unten stehen sich zwei Gruppen von fünf Menschen gegenüber. Links unter Vorantritt einer nackten Gestalt mit Lendenschurz Frauen in Nonnenhabit mit zylindrischer Kopfbedeckung oder Schleiern, dazu schwarzen Schuhen, rechts bärtige Männer mit Mönchsabzeichen (?). Alle Gestalten haben den Nimbus.

Belgrad 73v. Beiderseits nur je drei Gestalten, die nackte mit langen Haaren und mehr verhüllt. Die Greise rechts haben Typen ähnlich denen der griechischen Kirchenväter.

Anmerkung. Bezeichnend ist, daß Asketen, Mönche und Nonnen als Vertreter der Seeligen genommen sind. Die Psalter mit Randminiaturen zeigen andere Szenen.

30. München 54v (Tafel XIII).

Zu Psalm 41, Vers 3.

Unterschrift (unter dem Textende): ‚Davids Gebet und Parabel.‘

David, п̑ д̑в, steht vor einem Baum, über dem die ‚Hand Gottes‘ aus dem Viertelkreise hervorkommt. Links ein hoher Felsberg und an dessen Fuß ein Hirsch, єлєнь пнє водѹ, der trinkend an einem Wasserbecken kauert.

Belgrad 76r. David steht nicht gebückt. Der Hirsch ist besser gezeichnet. Das Ganze mehr als Breitbild komponiert.

Anmerkung. Ähnliche Darstellungen auch in allen Psaltern mit Randminiaturen, so Barb. 68v und Hamilton-Psalter 100v. Der symbolische Gehalt dieser Psalterstelle hat auch sonst häufig in der orientalischen Komposition zweier Hirsche zu Seiten einer Vase seine Darstellung gefunden; ich erinnere an die Mosaiken im Grabmal der Galla Placidia und an das Paviment im Baptisterium von Salona (Garrucci 232 und 278). Aus ähnlichen syrischen Anregungen, wie z. B. im Rabbula-Evangeliar (Garrucci 133, 2), ist das Motiv auch in die abendländischen Darstellungen des Lebensbrunnens übergegangen.[1]

31. München 58v (Tafel XIV).

Zu Psalm 44, Vers 10/11.

Verblaßte Unterschrift am unteren Blattrande: ‚Diese Prophezeiungen weissagte David vor Geburt Christi 28 Geschlechter.‘

Quadratische Miniatur, sorgfältig ausgeführt, auch umrandet, aber leider sehr stark abgesprungen.

In der Mitte thront auf braunem Stuhl mit halbrunder Lehne Christus ІС ХС, цр̑ь цр̑мь (König der Könige). Er hat ein blaues Gewand mit Goldfalten und braunen Streifen: einem vertikalen, drei horizontalen und zweien, die sich über der Brust kreuzen; alle mit schwarzem, weiß punktiertem Rande. Auf dem Haupte trägt er eine runde Krone mit herabhängenden weißen Punkten. Im Kreuznimbus Ο ѠΝ. Die Rechte segnet lateinisch, die Linke hält eine rote Rolle. Über ihm erscheinen beiderseits Engel, links ⲀΓ̄Γ Γ̄Ν, rechts ⁖ⲀΓ̄Γ · ΓΝЬ, beide mit vorgeneigten Köpfen.

Vorn stehen auf roten Schemeln zwei nimbierte Gestalten, links eine Frau, rechts ein Mann. Dieser, bezeichnet п̑кь д̑вь нц̑рь, ist ganz in den roten Königskaftan mit braunen Bordüren gehüllt und trägt die runde Krone; die Hände sind nach links hin gegen Christus ausgestreckt, die eine trug ein Schriftband, von dessen Aufschrift noch Spuren erhalten sind (die einzelnen Buchstaben im Zusammenhang unleserlich). Die Frau links trägt über dem roten Untergewand mit braunen Bordüren eine blaue Pänula, dazu eine Krone von dreiteiliger, breiter Form. Sie steht wie David auf einem Schemel. Die Beischrift bezeichnet sie als М̄Р Θ̄Ѵ, цр̑цл всемѹ мнр̑ѹ (Königin der Welt). Sie neigt sich etwas gegen Christus und streckt die Hände nach ihm.

Belgrad 81r (Tafel XIV) gibt thronend David statt Christus. Maria ohne kaiserliches Gewand, rechts statt David ein Jüngling. Der Goldstreifen läßt unten für Maria Platz. Man sieht an dem einen Beispiel, wie gedankenlos der Belgrader Kopist sein kann.

Anmerkung. Der Grundtypus dieser Darstellung ist wohl in der Traditio leges, beziehungsweise der sogenannten Deesis zu suchen. Darüber ausführlicher unten. An Stelle eines Apostels oder Johannes des Täufers rechts ist David getreten. Der Belgrader Kopist hat die Idee des Stammbaumes offenbar

[1] Vgl. meine Byz. Denkmäler I, S. 59 und Der Dom zu Aachen, S. 21.

nicht verstanden. Barb. 74v zeigt zu Vers 11 die Verkündigung mit David daneben. Ebenso Hamilton 105v, dazu Christus. Im Kiew-Psalter fehlt diese Miniatur. Im Londoner vom Jahre 1066 scheint sie vorhanden.

32. München 59r (Tafel XV).

Zu Psalm 44, Vers 15.

Keine Beischrift.

Hochbild, die Einführung Mariä in den Tempel darstellend, das ganze leider sehr zerstört. Man muß sich daher zum Teil an die Kopie im Belgrader Kodex halten. Links das hohe, viersäulige Altarziborium, auf das von rechts her die kleine Maria, gefolgt von ihren Eltern und begleitet von Jungfrauen mit Kerzen, zuschreitet. Dann wieder steht sie links in ähnlicher Begleitung vor dem Hohenpriester, der sich zu ihr bückt und ihre Hände umfaßt. Endlich ist sie links oben im Bischofsstuhl gegeben; ein Engel fliegt auf sie zu. Rechts ein Baum, durch eine Draperie mit dem Ziborium verbunden.



Abb. 18 zu Nr. 32 (Belgrad 81v), Psalm 44, 15: Einführung Mariä in den Tempel.

Belgrad 81v (Abb. 18). Gute Kopie, nur stehen die Säulen links wieder auf der Brüstung, statt bis unten durchzugehen. Gewänder der Mädchen in der Mitte geändert.

Anmerkung. Geläufiger Typus der Εἴσοδια. Findet sich in allen Psaltern. Vgl. Tikkanen I, S. 19.

33. München 60r (Tafel XV).

Zu Psalm 45, Vers 8/9.

Die Beischriften stehen inmitten der Miniatur:

Oben auf blauem Grunde: ‚Der Chor der heil. Märtyrer.‘ In der Mitte zwischen den Heiligenfiguren auf Goldgrund: ‚Heilige Märtyrer, die ihr gut gelitten und die Krone erlangt habet, bittet Gott um Erbarmung für unsere Seelen.‘

Letztere Beischrift wird durch einen Kreis getrennt, in dem man noch Spuren einer Taube (?) erkennt. Links stehen drei, rechts vier Männer, alle nimbiert, jedem entspricht eine rote Märtyrerkrone, die unter dem Himmelskreise schwebt. Sie tragen bunte, mit goldenen Lilien gemusterte Gewänder und Schuhe. Zwei von den Männern halten braune Köpfe (?) in den bedeckt unter dem Gewand erhobenen Händen, der erste von

der Mitte links trägt ein rotes Buch, sein Gegenüber rechts scheint die rechte Hand nach dem Kreise mit der Taube auszustrecken, mit der andern hält er den Gewandzipfel.

Belgrad 83v gibt auch in der Mitte, wo ich in M. die Taube sehe, einen Kopf, dafür halten die anderen statt der Köpfe gelbe Kuchen (?); die Kronen fehlen, die Beischriften am Rande.

Anmerkung. Die Gruppierung der Märtyrer zu Seiten eines Symbols in der Mitte erinnert an die Darstellung der Theodosia und Georgia im Orpheusmosaik zu Jerusalem,[1] Märtyrerkronen sind der altchristlichen Kunst geläufig und gehören zu ständigen Kennzeichnungen, z. B. des orientalischen Reiterheiligen.[2] In den Psaltern mit Randminiaturen fehlt diese Darstellung.

34. München 61r (Tafel XVI).



Abb. 19 zu Nr. 34 (Belgrad 83r), Psalm 46, 6: Himmelfahrt Christi, Vorzeichnung.

Zu Psalm 46, Vers 6/7.

Unterschrift: ‚Himmelfahrt.'

Überschrift im Bilde: ‚Himmelfahrt.'

Vollbild ohne Rand: Himmelfahrt Christi. Christus, IC XC, thronend, braun auf dem blauen Oval der Glorie. Er stützt die Linke mit einem Buch auf das Knie und erhebt die Rechte segnend. Um den Kreuznimbus mit Ο ωΝ ein weiß umrissener Rautennimbus. Zwei Engel, zur Seite schwebend, tragen die Scheibe. Unten steht in der Mitte die ΜΡ ΘV mit roten Schuhen, sonst ganz blau gekleidet, mit seitlich erhobenen Armen. Rechts neben ihr wird ein Engel ἀггль mit Schriftband sichtbar. Er weist mit der Linken nach oben. Dann folgen hinten Felsen und Bäume (stark zerstört), davor rechts fünf, links sechs Jünger, die aufblickend die Hände erheben oder, wie Petrus rechts, das Kinn bedächtig in die Hand stützen. Ich bemerke ausdrücklich angesichts des Originals, daß der zweite Engel links neben Maria fehlt.

Belgrad 83r (Abb. 19) zeigt oben in einem Viereck eine rote Vorzeichnung in Breitformat, die nicht ausgeführt wurde. In dieser Art werden wohl sämtliche Bilder vor der farbigen Ausmalung (vgl. M. 3 und 5) skizziert gewesen sein. Was den Kopisten veranlaßte, die angefangene Skizze aufzulassen? Daß er eigenmächtig das Format geändert hatte? Oder welcher Grund sonst?

[1] Zeitschr. d. Deutschen Palästina-Vereines XXIV, S. 154 f.

[2] Zeitschr. f. ägypt. Sprache XL, S. 49 f.

Belgrad 84ʳ. Vollbild mit Blütenrahmen (Abb. 20). Christus segnet mit beiden Händen und sitzt auf rotem Doppelstreif. Auch hier stehen wieder wie in der Skizze 83ʳ zu Seiten Mariä zwei Engel; es weicht also auch die endgültige Miniatur von der Münchener Vorlage ab. Vielleicht ist die Verdoppelung dieser Illustration durch ein verfehltes Aussparen des Raumes der Miniaturen beim Schreiben des Textes veranlaßt.

Anmerkung. Gewöhnlicher Typus, zu dieser Stelle auch von den anderen Psaltern gebracht. Was daran eigenartig ist, wird unten im Anhange über den bulgarischen Psalter besprochen werden.

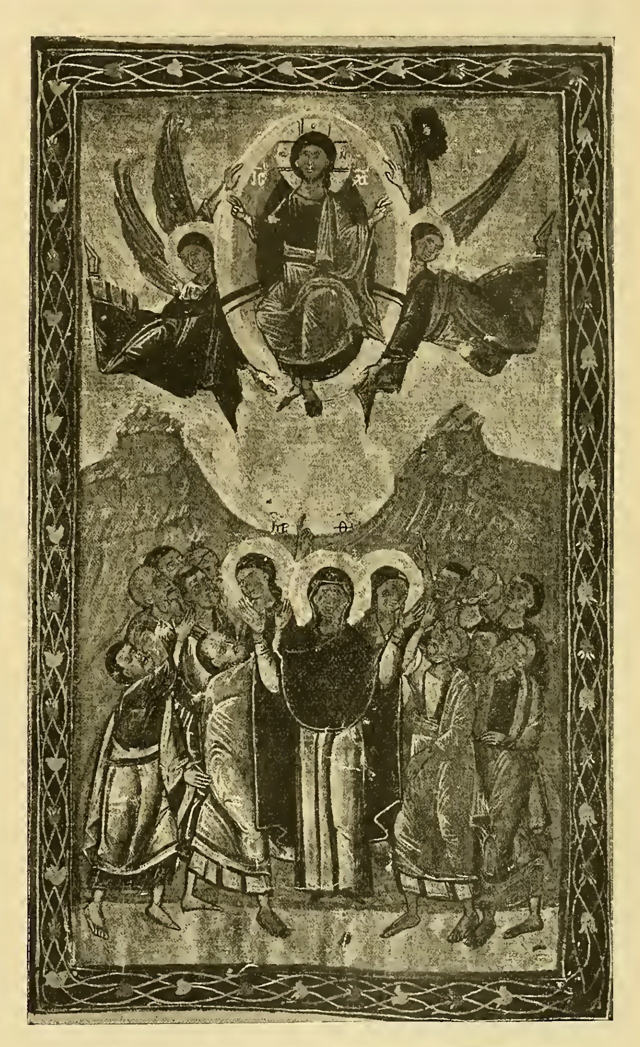


Abb. 20 zu Nr. 34 (Belgrad 84ʳ), Psalm 46, 6: Himmelfahrt Christi.

35. München 62ʳ (Tafel XVI).

Zu Psalm 47, Vers 9.

Unterschrift: ‚Begegnung' (zwischen Christus, beziehungsweise Maria und Symeon).

Das Bild der Darbringung ist annähernd quadratisch: Vor einem viersäuligen Ziborium, das mit runder Kuppel schließt und Rundbogenornamente zeigt, steht ein roter Altar, darauf ein Buch. Vor ihm eine Tür mit Darstellung der Verkündigung (der Engel links, Maria rechts, beide stehend). Vorn stehen sich die Parteien gegenüber: rechts Maria, М̅Р, mit dem Christusknaben im Arm, der ein kurzes, weißes Hemd trägt, dahinter Josef (am Rande bezeichnet ΪѠСЇ, фь unsichtbar) zaghaft mit den beiden Tauben nahend. Christus blickt scheu herüber nach dem Greise, der sich ihm, ganz in Blau gekleidet, ehrfürchtig mit unter dem Gewande erhobenen Armen entgegenbeugt. Hinter ihm die Prophetin mit der Schriftrolle: ‚Dieser Jüngling befestigte Himmel und Erde.' Sie streckt die Linke erregt nach oben und ist ganz in blau-grau-violette Kleider gehüllt.

Rechts hinter dem Elternpaar ein graues Gebäude, als dessen Krönung man einen Aufsatz mit Kopf zwischen zwei Flügeln erkennt. Das Gold ist nicht gespart; man sieht

es überall oben und unten hervorkommen, wo die Farbe abgesprungen ist, die auf dieser Unterlage schlechter hielt als auf dem in der Mitte verwendeten Papiergrunde.

Belgrad 85v. Die Beischriften fehlen bis auf das MP ΘV, ebenso der Aufsatz mit Kopf und die Verkündigung an der Tür. Die Kuppel ohne Ornamente. Über dem Altar eine Ampel.

Anmerkung. Bemerkenswert ist an dem auch sonst stereotyp wiederkehrenden Bildtypus nur das eigentümliche Motiv rechts im Hintergrunde. Es scheint mir ein sehr bezeichnend hellenistisches Detail. Vgl. eine zweite Darstellung der Darbringung unten LV, 135. Tikkanen (I, 71) bemerkt, die Szene der Darbringung fehle unter den Psalmillustrationen gänzlich; sie ist daher in unserer Redaktion doppelt auffällig.

36. München 63r (Tafel XVII).

Zu Psalm 48, Vers 4/5.

Unterschrift: ‚Die Lehre des heil. Basilius und des heil. Johannes Chrysostomus und des heil. Gregorius Theologus.'

Zwei Streifen übereinander. Oben sitzen zwei Heilige einander gegenüber auf Bänken und vor Pulten, auf denen Bücher liegen. Davon gehen blaue Wasserbäche herab. Links Gregor, bezeichnet ‚Heil. Gregorius Theologus' und mit dem Buchtexte ‚Die Lehre des Gregorius', rechts Basileios, bezeichnet ‚Heil. Basilius der Große' mit dem Buchtexte ‚Die Lehre des Basilius'. Zwischen ihnen stehen drei Männer in langen Kaftanen und mit merkwürdigen Mützen. Einer links in Rot mit Goldranken auf dem Gewand und einer blauweißen, runden Mütze wendet sich nach links, die beiden anderen nach rechts. Der eine hat wieder roten, aber karrierten Rock, dazu eine blaue fächerförmige Mütze; der andere in der Mitte ist grün gekleidet und hat eine gleiche rote Mütze.

Im unteren Streifen sitzt rechts der ‚Heil. Johannes Chrysostomus' vor seinem Pult. Davon gehen zwei Ströme Wasser aus, wovor gebückt Gestalten knien, die entweder direkt oder mit der Hand trinken. Sie scheinen Mönchskutten zu tragen. Ein im Hintergrund Hockender rundet die ganze Szene ab.

Belgrad 86v. Oben in der Mitte vier Männer, drei mit runden Mützen in Rot und Gelb. Die Details der Tracht sind ganz verloren gegangen.

Anmerkung. Barb. 78v und Hamilton-Psalter 109r zeigen zum Beginn des Psalmes Johannes Chrysostomus, beziehungsweise einen Bischof schreibend, allein oder in Begleitung eines zweiten Bischofs vor der Volksmenge. Auffallend ist das Kostüm der Zuhörer; es wechselt offenbar nach Ständen. Davon unten.

37. München 66r (Tafel XVII).

Zu Psalm 50, Vers 6.

Überschrift oben am Rande: ‚Der Prophet Nathan überführt den König David hinsichtlich seiner Versündigung.'

Unterschrift: ‚Davids Reue, er spricht: ich habe gegen meinen Herrn gesündigt, und der Prophet zu ihm: Gott hat dir die Sünde nachgelassen.'

Vor einem Giebelhause thront rechts David, д̑в цр̑ь, hinter ihm steht ein Engel, агг̑л, gerüstet und mit hoch erhobenem weißen Schwert, in der Linken die schwarze Scheide haltend. David erhebt die Hände nach einem Manne, der links vor einer Art Turm steht. Es ist der Prophet Nathan, пр̑ наѳ̑нь, der ihm die Hand entgegenstreckt.

Unten sieht man David, д̑в цр̑ь, tief gebückt und auf die Arme gestützt vor dem Throne knien, ihm gegenüber steht, griechisch segnend, Nathan, пр̑ наѳ̑нь, hinter ihm der gerüstete Engel аг̑, diesmal, wie er das Schwert in die Scheide steckt.

Belgrad 90r. Alles ist genau, jedoch banal kopiert, nur die Farben sind andere.

Anmerkung. Die Miniatur kehrt typisch in allen Psaltern mit Randminiaturen (Barb. 82v, Hamilton 112r, Kiew 69r),[1] wie denen mit Vollbildern wieder. Die Entwicklung liegt in der Einführung des Engels (Paris 510) an Stelle der hellenistischen Personifikation der Reue (Paris 139).[2] Nathan ist gewöhnlich nur einmal gegeben (Pantokrator 49 Fol. 27r). Das Eingreifen des Engels kann nicht sehr spät eingeführt sein, die Art erinnert an seine Funktion in der Josuarolle, einer alexandrinischen Schöpfung.

38. München 67v (Tafel XVIII).

Zu Psalm 51, Vers 7.

Unterschrift: ‚König Saul schickte ein Heer gegen David in das Haus Abimelechs.‘

Am Rande rechts steht: ‚Sauls Heer.‘

Am Rande links: ‚Es kam Doeg der Idumäer und meldete dem Saul, sagend: David kam ins Haus Abimelechs‘ (I Sam. 22).

In der Miniatur sitzt Saul (саѹль| цр҃ь) in rotem Königskleide mit runder Krone links auf der Bank, доикь (Doeg), beugt sich von rückwärts flüsternd zu seinem Ohr. Die rechte Seite wird gefüllt von Soldaten, воиска|саѹлова, die nach rechts hin wegschreiten; in ihrer Mitte ein Mann in kurzem blauen Rock, das goldene Schwert in der Rechten, die schwarze Scheide in der Linken. Die Soldaten sind gepanzert, haben Helme mit Halsschutz und spitze blaue oder weiße rautenförmige Hochschilde mit Wappenzeichen. Im Hintergrunde die Balustrade, dahinter auf jeder Seite perspektivisch im Gegensinn gemalte dreiflügelige Gebäude, durch eine blaue Draperie verbunden.

Belgrad 92r. Helme alle mit Flügeln, die in M. nur der Krieger ganz rechts hat; dessen Schild ist statt weiß braun.

Anmerkung. In den Psaltern mit Randminiaturen, so Barb. 84v, Hamilton 114r und Kiew 71r, sind auch Saul und David, aber in anderer Art gegeben.

39. München 68r (Tafel XVIII).

Zu Psalm 51, Vers 7, unmittelbar auf Nr. 38 folgend, zu diesem gehörig.

Unterschrift am Blattende: ‚David kam ins Haus Abimelechs, vor König Saul sich verbergend.‘

Vor einem Gebäude, oben ‚Das Haus Abimelechs‘ bezeichnet, sitzt David, дв҃ь цр҃ь, und wendet sich zu Abimelech, ἀвїмелѣ, der in blauem Kaftan mit Goldgürtel vor ihm steht und die Hände erhebt. Ein Diener hinter ihm in kurzem violetten Rock wirft erregt die Arme um sich; es sieht aus, als wäre er beschäftigt, eine rote Draperie, die vom Hause herüber nach einem Baume geht, herabzulassen.

Belgrad 92v. Also auf der Rückseite des Blattes, obwohl zu dem vorhergehenden gehörig; in M. etwas richtiger auf zwei Seiten unten und oben gegenüber. Alle drei Gestalten rot. Statt des Baumes eine Säule. Im Hintergrunde wieder die charakteristischen Ornamente.

Anmerkung. Diese Miniatur, I Sam. 22 entnommen, stellt das Verhältnis von Abimelech und David merkwürdig dar. Vgl. XII, 28.

---

[1] Vgl. Tikkanen, S. 27, Abb. 34/5.

[2] Omont, pl. VIII und XXXIII. Beachtenswert ist, daß im Chludow-Psalter noch die Reue, im Psalter von 1066 aber der Engel gegeben ist.

40. München 69^v (Tafel XIX).

Zu Psalm 53, Vers 6/7.

Unterschrift: ‚Die von Siph kamen zu Saul und sprachen ihm von David.‘

In dieser gut erhaltenen Miniatur sind nach I Sam. 23, 19 die ζїфеанє dargestellt, die zu Saul, саѹлъ црь,[1] kommen und ihm von David erzählen. Sie stehen, in Blau oder Rot mit eigenartigen Goldgürteln (vgl. 39 und 41) gekleidet, ehrerbietig vor dem rechts in rotem Untergewande mit blauem Mantel auftretenden Saul, der die dreiteilige, breite Krone (braun mit Gold) trägt. Er hört sie mit lebhafter Handbewegung an. Hinter ihm der Torbogen eines Gebäudes mit Fensteraufsatz, links hinter der hohen Wand ein perspektivisch zurückspringender Bau, alles grün, mit roter Kuppel. Die Miniatur ist vertikal durchgesprungen.

Belgrad 94^r. Die Goldgürtel sind weggeblieben, die Architektur ist etwas verändert.

Anmerkung. Dieselbe Darstellung, nur einfacher auch Barb. 86^v und Pantokrator 65^v.

41. München 70^r (Tafel XIX).

Zu Psalm 53, Vers 6/7.

Rechts am Rande steht: ‚König David im Palast.‘

David in königlicher Kleidung sitzt auf einer sehr niedrigen Bank vor einem Torbogen, über dem eine spitze Kuppel aufragt. Er läßt die Linke im Schoße ruhen, hält die Rechte vor die Brust und blickt nach einem Manne in Blau mit Goldgürtel, der mit den Armen gestikuliert. Hinter ihm ein Diener in Rot, im Hintergrunde die Wand, dahinter links ein Baum (Zypresse), um dessen Stamm die von der Kuppel kommende Draperie gebunden ist. Ähnlich 68^r (XVIII, 39).

Belgrad 94^v. Ziemlich getreu kopiert, statt des Baumes wieder eine Säule. Rot dominiert. Im Hintergrunde das bezeichnende Ornament.

Anmerkung. Die Szene fehlt in den Psaltern mit Randminiaturen, dafür z. B. Kiew 73^r David vor dem Christusmedaillon.

42. München 72^v (Tafel XX).

Zu Psalm 55, Vers 12/3.

Unterschrift: ‚Die Fremden ergriffen David und fesselten und steckten ihn in die Stadt Geta.‘

Dargestellt ist rechts eine zinnengekrönte Burg градъ гєта (Stadt Geta), darin erscheint, den Kopf in die Rechte stützend, David д҃в. Daneben an der Mauer grau in grau eine aufblickende Gestalt. Unten vor dem offenen Tor sieht man eine Menge und Soldaten, die den in ihrer Mitte stehenden König, der die Hände vor sich gefaltet hält, bedrohen. In seiner unmittelbaren Nähe Soldaten mit Schwertern und Lanzen, die beiden mittleren fassen den König an. Außen herum symmetrisch verteilt drei Männer, zwei mit erhobenen Knütteln. Im Hintergrunde die Wand und links ein sehr bunter Fels.

Belgrad 97^v. Komposition mehr schematisch auf rotviolettem Grund, die Männer links und rechts tragen je drei Lanzen und drei dreiteilige Peitschen. Sonst sehr ähnlich.

Anmerkung. Dieser Illustration zu I Sam. 21, 10 f. dürfte in den Psaltern mit Randminiaturen eine Darstellung entsprechen, in welcher (Pantokrator 68^v, Barb. 89^v) der junge David von Kriegern, bezeichnet ἀλλόφυλοι, festgenommen wird. Davon unten.

---

[1] Mit Gold geschrieben, darum ѹлъ kaum mehr sichtbar; црь ist in der Ligatur.

43. München 73v (Tafel XX).

Zu Psalm 56, Vers 5.

‚Saul verfolgt den David.‘

Vollbild, rechts unten ausgeschnitten. Oben eine Reitergruppe воиска саѹлова (Sauls Heer), in ihrer Mitte auf rotem Pferde Saul, durch Namensbeischrift auf dem Schwerte gekennzeichnet; sein Name саѹл oder das с steht auch auf den Schilden seiner Begleiter. Er hat rote, enge Hosen, dazu spitze Schuhe mit Goldsporen und streckt die Beine, bei aufrechtem Sitz, vor. Der Sattel scheint vorn und hinten konkav aufzuragen, die goldene Satteldecke ist rund, der breite Sattelgurt blau mit weiß gemustert. Saul trägt wie einer der Soldaten das große, weiße Schwert in der Rechten, mit der andern hält er die Zügel des versammelt ausschreitenden Pferdes. Die Lanzenreiter galoppieren neben ihm, zum Teil mit geschlossenem Visier.

Unten eine Höhle, darin David ängstlich zurück- und aufblickend. ‚David versteckt sich in die Höhle.‘ Hinter ihm der Diener; auch er blickt zurück und erhebt mit großer Gebärde die Rechte.

Belgrad 98v. Saul hat einen mächtigen Streitkolben (?) bekommen, alle Soldaten tragen hohe Ringkragen. Der Diener unten statt in blauem, in weißem Gewand, das blau und rot geblümt ist.

Anmerkung. Dieselbe Szene ist noch einmal IX, 21 dargestellt; VII, 14/15 zeigt ähnlich die Verfolgung Davids durch Absalon. In den Psaltern mit Randminiaturen Barb. 91r, Pantokrator 70r und Hamilton 120r ist zu dieser Stelle David in der Felsenhöhle dargestellt.

44. München 75v (Tafel XXI).

Zu Psalm 58, Vers 6/7.

Unterschrift: ‚Das Heer beschützt den David im Palast.‘

Vollbild mit dem thronenden David unter einem Bogen, der sich seitlich wagrecht fortsetzt und golden auf bläulichem Grund die Monumentalinschrift trägt:

+ цр҃ь д҃вд ? ? ѡх҃е мои ΒΟΗΘ ΗΜΗ Ѿ ΑΜΑΡѾΛΟ/ (= βοήθει μοι τῷ ἁμαρτωλῷ)

David, д҃вд цр҃ь, in goldgemustertem, dunkelblauem Gewand sitzt feierlich in Vorderansicht da, hält die Rechte vor die Brust, die Linke mit einem Sacktuche (?) gesenkt. Auf jeder Seite des Thrones drei Krieger mit hohen weißen Rautenschilden und Lanzen, links zwei mit geschlossenem Visier, rechts einer mit erhobenem Schwert. Unten vor dem Throne sieht man zwei kleine Männer, einer mit blauem, der andere mit rotem kurzen Rock, beide mit blauen Schuhen, im Zweikampf. Sie tragen dreieckige Schilde; der eine rechts drängt den andern, der sich mit dem Schilde deckt, zurück. Der Grund ist unten graubraun, oben blau, über dem Bogen und unten golden.

Belgrad 101r (Abb. 21). In den Farben ganz verändert. Die Helme wie Kaputzen, alle offen. Oben zwei Ornamentbänder und ringsum ein Rahmen.

Anmerkung. Die Miniatur fehlt sonst in den Psaltern mit Randminiaturen. Diese illustrieren zumeist I Sam. 19, 12. Unsere Miniatur wird wohl in unmittelbarem Anschluß an den Psalm unter Einwirkung jener politischen Tendenz entstanden sein, die auch sonst in unserem serbischen Psalter stellen-



Abb. 21 zu Nr. 44 (Belgrad 101r), Psalm 58, 6: Das Heer beschützt David, Zweikampf.

weise deutlich wird. Unter diesem Eindruck stand wohl auch Dudík,[1] wenn er in David den Herzog oder Richter sah, vor dem ein Gottesurteil mit dem Schwerte ausgefochten werde. Er hebt hervor, daß einer der Krieger oben, durch sein verziertes Kostüm ausgezeichnet, ein Schwert hoch aufgerichtet hält und daß die Kämpfenden barhaupt und ohne Panzer seien.

45. München 77v (Tafel XXI).

Zu Psalm 59, Vers 13/14.

Unterschrift: ‚David schickte das Heer, um die Stadt Erga niederzubrennen.'

Vollbild. Wir sehen eine große Stadt (am Rande ГРⲀⲆЬ ЄРГⲀ bezeichnet), von zinnengekrönten Mauern umschlossen, mit hohen spitzen Bauten, einer Kuppel und Bäumen. Nach vorn ein Tor, durch einen hohen Turm flankiert. An den Mauern züngeln Flammen empor, vorn stehen sich Reiter gegenüber, auf der rechten Seite mit Feuerbränden in den Händen, die sie um sich herumschwingen. Während ihre Pferde ruhig halten, galoppieren die der Gegenpartei links heran, die Reiter haben Lanzen und Schilde, das rückwärtige Paar schießt Feuerpfeile (?) nach oben ab.

Belgrad 103v. Vollbild mit Rankenrahmen. Die Bogenschützen fehlen. In der Stadt an Stelle der Kuppelbauten Basiliken. Links nur drei Reiter mit langen Lanzen.

Anmerkung. Ähnlich Barb. 95v, Hamilton 123v und Kiew 79b. Diese und die folgende Miniatur bezieht sich, wovon im Anhange über den bulgarischen Psalter zu reden sein wird, auf Vers 2 des vorliegenden Psalmes.

[1] Mährens allg. Gesch. IV, S. 329.

46. München 78ʳ (Tafel XXII).

Zu Psalm 59, Vers 13/14.

Unterschrift: ‚Und der Feldherr Joab, sich umdrehend, vernichtete das Heer der Zwölftausend.‘

Hochbild, unmittelbar auf 45 folgend. Vor felsigem Hintergrunde dehnt sich ein Schlachtfeld aus. Die eine Partei sprengt von rechts heran und wirft den Feind nieder. Ein Reiter rechts oben ist їѡвав bezeichnet. In grüner Rüstung, das rote Schwert am Gehänge, sprengt er, die Zügel haltend, daher und trifft mit der Lanze eine auf dem Boden hockende Gestalt. Der Reiter vor ihm, mit dem breiten goldenen Köcher an der Seite, schießt den Bogen ab; Feinde, vor ihm fliehend, sind im Gesichte getroffen. Vorn ein großes Massacre: Links unten in der Ecke ist ein Pferd gestürzt, der Krieger dahinter wird von der Lanze des grünen Reiters mit geschlossenem Visier getroffen. Unten in der Mitte liegt ein Schimmel, darüber ein Rappe, um beide Leichen, blutige Köpfe etc., rechts vorn ein Reiterpaar, frisch in den ebenso maßvoll wie geschickt verteilten Kampf eingreifend. Das Ganze eine hochdramatische Komposition voller Leben.

Belgrad 104ʳ. Joab dreht sich zurück und sticht nach rechts unten statt nach der Mitte. Der Bogenschütze vor ihm ist ohne Köcher, die Fliehenden werden nicht getroffen. Unten alles stark verändert, und zwar schematisch ohne Farben- und Motivreichtum.

Anmerkung. Eine ähnliche Darstellung auch Barb. 95ᵛ und 96ʳ, unter den Reitern wieder IѠΛB, einer trägt die Kreuzlanze. Ähnlich Hamilton 124ʳ und Kiew 79ᵛ. Über die Zugehörigkeit der Illustration zu Vers 2 vgl. den Anhang über den bulgarischen Psalter.

47. München 80ʳ (Tafel XXII).

Zu Psalm 62, Vers 3/4.

Am Rande steht: ‚Das Gebet Davids in der idumäischen Einöde.‘

In dem Bildstreifen sieht man eine Landschaft mit Bäumen (rote Stämme, graugrüne Kronen), blaue und violette Büsche auf grünem Grunde, vorn mit brauner Grasstruktur. Rechts steht David, цр҇ь дв҇, betend vor der lat. segnenden Hand: ρꙋка гн҇ꙗ (die Hand des Herrn).



Abb. 22 (Belgrad 106ʳ), Psalm 62, 3: Davids Gebet in der Einöde.

Belgrad 106ʳ (Abb. 22). Die Bäume stehen niedrig unter der Höhenlinie. Hinter dieser ragen zwei nimbierte bärtige Köpfe hervor. Spuren zweier weiterer Nimben hinter den Felszacken daneben. Ich bilde die Kopie wegen dieser wesentlichen Änderungen hier ab.

Anmerkung. Die Psalter mit Randminiaturen zeigen David auf einem Hügel vor der Hand Gottes sitzend, hinter ihm zwei Soldaten, so Barb. 98^v und Hamilton 126^v. Kiew 82^v kniet er betend in einer Höhle.

48. München 81^v (Tafel XXII).

Zu Psalm 64, Vers 6.

Am Rande steht: ‚Das Gebet des Propheten Jeremias.'

Breitbild. Links steht Jeremias, ΠΡ ΙΕΡΕΜΙΑ, aufblickend vor der Hand IC XC und dem Himmelskreise. Ihm gegenüber eine Gruppe von Männern, mit ergebenen Gebärden auf Jeremias blickend, zuletzt rechts ein Knabe in rotem Kaftan vor dem offenen Tore einer von Mauern und Zinnen umzogenen Stadt.

Belgrad 108^r. Oben nur der Kreis, keine Hand. Hinter und vor Jeremias Bäumchen. Köpfe der Männer schematisch.

Anmerkung. Die Darstellung fehlt in den Psaltern mit Randminiaturen.

49. München 82^v (Tafel XXIII).

Zu Psalm 65, Vers 2/3.

Unterschrift: ‚Obdormitio sanctae deiparae.'

Dargestellt ist der Tod Mariä. Sie liegt auf einer hohen, roten Bahre, die Hände gekreuzt. Am Kopfende links Petrus, das Gesicht in die Linke gestützt, mit der Rechten ein Rauchfaß schwingend, am andern Ende Paulus gebückt, mit erhobener Linken. Vor der Bahre sieht man eine kleine Gestalt in blauem Kaftan, die Arme Maria entgegenbreitend; gegen diese schwingt ein gepanzerter Engel das Schwert. An die Apostelfürsten schließen sich, dicht an die Bahre gedrängt, andere Apostel, einer wirft sich von rückwärts her über die Tote. In der Mitte hinten ragt Christus, IC XC, auf; er blickt auf die Mutter und hält ihre Seele als weißes Wickelkind in den Armen. An seiner Seite stehen zwei Engel, die Hände verehrend unter dem Gewand erhoben. Daran schließen sich links zwei, rechts ein heiliger Bischof. Im Hintergrunde sind seitlich rote Giebelhäuser dargestellt, darauf, blau ausgespart, ein Engel, der eine goldumrandete Menschengruppe trägt. Über Christus in der von oben herabkommenden blauen Glorie vier Engelköpfe.

Belgrad 109^r. Ziemlich getreu kopiert. Die Heiligengruppen oben links und rechts in Wolken, farbig, ohne von Engeln getragen zu sein. Oben, neben dem Strahl, der aus dem Himmel niedergeht, braune Türflügel.

Anmerkung. Die Psalter mit Randminiaturen bringen diese Darstellung nicht. Allgemein verbreiteter Typus der Koimesis. Die Erklärung gibt das Malerbuch § 394, S. 278. ‚Und ein Hebräer vor dem Bette hat abgeschnittene Hände, die an dem Bette hängen und vor ihm ist ein Engel mit einem entblößten Schwert.' ‚Zu ihren (Mariä) Häupten sind der heilige Paulus und Johannes, der Theolog, welche sie umarmen.' Genannt werden noch die Bischöfe Dionysius Areopagita, Hierotheos und Timotheos, dann Johannes Damaskenos und Kosmas, der Dichter. In einem Bilde in Chilintari sieht man oben je einen Engel mit den Aposteln, aber nicht in unregelmäßig ausgesparten Feldern wie in M., sondern in jenen flammenartig gezogenen Wolken, wie sie der Kopist B. bildet und sie in M., z. B. VIII, 19 zu Seiten Davids unten erscheinen. Vgl. für die Geschichte dieses Typus Sinding, Mariä Tod und Himmelfahrt, Christiania 1903.

50. München 84^v (Tafel XXIII).

Zu Psalm 67, Vers 2/3.

Unterschrift: ‚Resurrectio Christi.'

Wiederholung der Darstellung Christi in der Vorhölle Fol. 34^r (XI, 26) in einfacherer Form. Oben natürlicher Abschluß durch Berge, die Sarkophage stehen in der freien

Landschaft, Adam erscheint rechts, über ihm Eva und ein heil. König, der ein großes Horn trägt (Samuel?). Christus, IC XC, dessen braunes Gewand sehr reich mit Gold ausgestattet ist, steht en face und hält ein sehr großes Kreuz mit drei Querarmen, wovon der mittlere oben sehr lang ist. Links David, Salomon und Johannes der Täufer. Unten die dunkle Felshöhle, durch deren Rand Nägel geschlagen sind. Auf dem schwarzen Grunde erkennt man einmal oben den Teufel horizontal in Ketten gelegt, unten drei Löcher, in welche Teufel so gefahren sind, daß ihre Hinterteile noch herausstecken. Dazwischen Schloß, Schlüssel etc.

Belgrad 111v. Die Mandorla ist rot und unten spitz. Die Nägel um die Höhle fehlen. Sonst bis auf die Farben getreu kopiert.

Anmerkung. Dieselbe Szene auch Pantokrator 83r, Barb. 185r, Hamilton 132r, Kiew 87v. Vgl. XI, 26 und die Umbildungen LIX, 149 und LX, 154.

51. München 85v (Tafel XXIII).

Zu Psalm 67, Vers 17.

Unterschrift: ‚Ein fetter Berg, ein fruchtbarer Berg.' (Ὄρος πῖον, ὄρος τετυρωμένον).

In einem schmalen Breitbilde sieht man einen grauen Halbkreis, der oben in weiß belichtete Felsspitzen übergeht. Darauf ist, schwarz umrissen, mit weißen Lichtern Maria mit dem Kinde vor sich, MP ΘΟΥ, dargestellt im Typus der Blacherniotissa, die Hände auf Christi Schultern legend. Ihr Umriß entsendet nach allen Seiten Goldstrahlen.

Belgrad 113r. Die Kopie ist mehr typisiert, links und rechts vor den bunten Felsen grüne Bäumchen.

Anmerkung. In den Psaltern mit Randminiaturen ist zu dieser Stelle immer ein hoher Fels gegeben, in dessen Spitze das Medaillon der Blacherniotissa erscheint. Am Fuße des Felsens liegt immer in persischer Tracht prophezeiend Daniel, ihm gegenüber steht David. So schon im Chludow-Psalter 64r [1] und ebenso Barb. 106r, Hamilton 131v, Kiew 88v. Unsere Miniatur zeigt also eine Abkürzung und berührt sich in der Isolierung der Panagia vor der Bergspitze mit dem Symbol des Athos.

52. München 88v (Tafel XXIV).

Zu Psalm 68, Vers 22/3.

Überschrift: ‚Man führt Christus zur Kreuzigung.'

Unterschrift: ‚Christus sagt: Töchter Jerusalems, weinet nicht meinet-, sondern euer und eurer Kinder wegen.'

Am Rande links steht: ‚Die Töchter Jerusalems weinen, dem Christus folgend.'

Gegeben ist eine Landschaft mit Felsen und Bäumen. Darin bewegt sich von links nach rechts ein Zug, den Christus, IC XC, eröffnet, von einem Soldaten geführt an einem Stricke, der ihm um die Hände und den Hals gelegt ist. Der Kopf des Soldaten scheint von den Benützern des Buches ausgewischt. Christus, in langem violetten Kaftan, blickt zurück, wo ihm die Pharisäer folgen; einer legt Hand an ihn und ein Mann in rotem, geschürztem Kleide zückt ein Goldschwert nach ihm. Über der unteren Gruppe treten die weinenden Frauen auf, sie geben ihrem Schmerz mannigfach Ausdruck. Eine schöne Gestalt legt die Linke unter dem Gewand an den starrblickenden Kopf und erhebt entsetzt die Rechte.

[1] Abb. bei Kondakov, Taf. XI, 5; Tikkanen, S. 44.

Belgrad 116ᵛ. Alles banalisiert, Christus blickt nicht zurück, der Mann links zückt nicht den Dolch, sondern holt zu einer Ohrfeige aus usf. Landschaft schematisch, zwischen Christus und dem Soldaten Sträucher.

Anmerkung. Die Szene, im Psalterzyklus sonst nicht nachweisbar, verdient Interesse deshalb, weil jede Andeutung der Kreuztragung fehlt. Nach dem Malerbuch § 298, S. 203 nimmt Simon von Kyrene das Kreuz von Christi Schultern. Gewöhnlich (Docheiariu, Xeropotamu, Lavra, Iviron usf.) trägt denn auch Simon das Kreuz und Christus folgt mit gebundenen Händen. In unserer Miniatur wäre Platz genug für die Kreuztragung gewesen. Daß sie fehlt, geht vielleicht auf dieselbe Quelle zurück, die auch in die abendländische Buchillustration herein spielt.[1] Für die Art, wie Christus gefesselt ist, vergleiche man Barabbas im Codex Rossanensis Fol. VIII B.[2]

53. München 89ʳ (Tafel XXIV).

Zu Psalm 68, Vers 22/3 (derselbe wie vorher, in unmittelbarem Anschluß).

Oben rechts steht: ‚Befestigung des Kreuzes.‘

Vollbild in zwei Abteilungen übereinander. Oben ist das Kreuz über der Höhle mit dem Totenschädel aufgerichtet, ein Soldat kniet von rückwärts auf dem unteren Querholz und hält sich an dem oberen fest. Darunter ein Knecht, der mit der einen Hand den Stamm umfaßt und die Linke emporhebt. Zu den Seiten stehen vor der hohen Abschlußwand zwei Pharisäer, der eine links hebt eine goldene Tafel empor, die rechte Hand verschwindet in dem lang herabhängenden Ärmel.

Im unteren Bilde, das die Überschrift ράcпeтнιє́ (Kreuzigung) hat, steht Christus, stark ausgebogen, auf dem Brett, die Hände angenagelt, das Haupt (zerstört[3]) gesenkt. Links Longinus, der ihm mit der Lanze wohl den Schwamm an den Mund führte, daher neben ihm der Krug. Dazu paßt die Unterschrift: ‚Und sie gaben ihm Essig mit Galle zu trinken und nachdem er gekostet, wollte er nicht trinken.‘ Gegenüber ebenfalls vor der Abschlußwand

O	Б͡ГО
λ	CΛO
Γ	Ɩ̃
I	
ω	
Ɩ̃	

Johannes, der den Kopf in die vom Gewand verhüllte Rechte stützt. Das Kreuz steht auf einem blauen Hügel (zerstört). Im Hintergrund unten Sonne und Mond (? Vgl. VIII, 19).

Belgrad 117ʳ. Plump kopiert, oben links Pharisäer ohne Tafel, oben rechts mit weißem T-Kreuz(?) in Händen. Unten Sonne und Mond (graugrün). Rankenrand.

Anmerkung. In der oberen Miniatur ist die Aufrichtung des Kreuzes dargestellt, eine Szene, für die ich Parallelen fast nur auf dem Athos kenne. Doch ist dort immer Christus mit anwesend. So in Watopädi und ähnlich in Chilintari. Die Kreuzigung spielt sich in einem Bilde dieses serbischen Klosters in zwei Szenen ab: 1. Auf das bereits stehende Kreuz ist von hinten ein Mann gestiegen (er steht in Watopädi auf dem Brett und hält sich an den Querarmen). Ein zweiter Mann schlägt von rechts Keile ein (wie in Watopädi), rechts Zuschauer, links Christus mit gebundenen Händen, den Kopf abwendend von einem Kruge, den ihm ein Soldat reicht. 2. Vor dem Kreuz steht ein Schemel. Christus setzt einen Fuß darauf, den andern bereits auf das Brett. Zwei Knechte auf Leitern fassen ihn an den Armen, der linke hält sich mit der Linken am Querbalken, der rechte beugt sich über den Querarm. Variationen dieser

[1] Detzel, Christliche Ikonographie, S. 381 f.

[2] Ausgabe von Haseloff, Taf. XII.

[3] Es war auf Gold gemalt.

Szene in Lavra, Kutlumus, Gregoriu. Vgl. auch die Vorschrift des Malerbuches § 299, S. 209. Die Szene ist jedenfalls in der Miniaturenmalerei selten. Die Kreuzigung im unteren Bilde zeigt nichts Eigenartiges. Vgl. Barb. 109v, Hamilton 135v, Kiew 92v. Dazu oben X, 24.

54. München 92v (Tafel XXV).

Zu Psalm 71, Vers 6.

Überschrift im Felde selbst: ‚Die Geburt Christi.'

Unterschrift: ‚Geburt Christi.'

Vollbild: Die Geburt Christi. Maria (Beischrift M̅P̅ Θ̅Y̅) in blauem Untergewand und violetter Pänula liegt auf rotem Lager vor einer schwarzen, braun umrandeten Höhle, in der auffallend klein zu ihren Füßen das Wickelkind I̅C̅ X̅C̅ mit Ochs und Esel an der Krippe erscheint. Unten das Bad mit der stehenden, eigenartig gekleideten Frau links und der Sitzenden rechts, die den Knaben I̅C̅ X̅C̅ nackt im Schoße hält. Dazwischen ein hohes sechseckiges Becken. Links der abgewendet dasitzende und nach aufwärts blickende Josef, rechts ein Hirt mit einem Kessel am Arm auf seinen Stab gestützt und einem aufspringenden Hunde etwas hinhaltend. Den grünen Grund füllen weiße und schwarze Schafe. Oben der Felsberg, an dessen Abhang rechts ein in ein blaues Fell gekleideter Hirt sitzt; auf ihn fliegt ein Engel zu (zerstört). Links die drei Könige (Greis, Mann, Jüngling) hinter den Berg reitend, darüber ein Engel und der große Himmelskreis, von dessen Strahlen einer bis auf Christus herabgeht.

Belgrad 121r. Die Dienerin mit dem Kruge probiert das Wasser (was wohl auch in M. gegeben ist), hinter ihr der alte Hirt mit Kaputze zu Josef gewendet. Der Hirt rechts ohne Stab mit Gefäß. Die Engel links oben fehlen. Der in M. rechts oben weggefallene Hirt sitzt da und spielt die Flöte (?).

Anmerkung. Die Miniatur zeigt nichts, was nicht auch sonst überall in dieser beliebten Darstellung vorkäme. Die Psalter mit Randminiaturen London vom Jahre 1066 Fol. 92r, Barb. 115r und Hamilton 140r zeigen zum 11. Verse einen Teil unserer Darstellung, die Anbetung der Könige.

55. München 97v (Tafel XXV).

Zu Psalm 76, Vers 2/3.

Unterschrift: ‚Die Vision, welche Jesaias, der Sohn Amos, sah während der Regierung Usias, Jothams, Joachaz'.

In dem farbig umrahmten Rechtecke sieht man ein blaues Innenfeld, das am Rande links und rechts von braunen Vielflüglern getragen wird. Darin eine kreisförmige Glorie, in der Christus, I̅C̅ X̅C̅ | ветхь дн҃ьми (vetustus diebus), mit dem Kreuznimbus und Ο ωΝ, blau in Blau mit rötlichem Gesicht gemalt ist, wie er vor sich die rote Büste des Emmanuel hält, der ebenfalls den Kreuznimbus mit Ο ωΝ trägt. In den Ecken die Evangelistensymbole, links oben der Engel mit der Beischrift м, rechts oben der Adler іω, rechts unten der Löwe, links unten der Ochse, alle mit Büchern.

Belgrad 127v (Tafel XXV). Der Alte ohne Emmanuel als Pantokrator mit der Rolle in der Linken; die Rechte segnet lateinisch. Der Engel links oben м, der rote Löwe rechts oben мр҃, rechts unten der Adler і̅ω̅, links unten der Ochs λ. Vielflügler fehlen.

Anmerkung. Die Zusammenstellung des Alten der Tage[1] mit Emmanuel geht wohl auf sehr alte Überlieferung zurück, über die Jacoby, Christus als Jüngling-Greis,[2] gehandelt hat. Dem Kopisten scheint

[1] Vgl. mein ‚Der Bilderkreis des griech. Physiologus', Taf. XXXI.

[2] Vgl. die Zeitschrift Sphinx II, 107 f.; dazu Byz. Zeitschrift XIII (1904), S. 291.

sie nicht mehr geläufig gewesen zu sein. Vgl. zu dieser Vision das Gebet des Jesaias Paris. 139 (Omont XIII) und die des Ezechiel in dem kleinen Bildchen Raphaels im Palazzo Pitti. Die Ὅρασις des Propheten Jesaias wird auch im Malerbuch § 177, S. 135f. beschrieben. In den Psaltern mit Randminiaturen fehlt die Darstellung.

56. München 98r (Tafel XXVI).

Zu Psalm 76, Vers 2/3 (im unmittelbaren Anschluß an das Vorhergehende).

In einer bis fast an den oberen Rand reichenden Landschaft, die von blauen Sträuchern und oben von Felsen belebt wird, sieht man verschiedene Propheten dargestellt. Links oben liegt schlafend auf dem Rücken Jesaias прⷪ҇ ïсаïа. Auf ihn fliegt ein Engel zu агг҃л гн҃; ein anderer, auch mit der Überschrift аг҃ гн҃, erhebt schwebend die Rechte zu Ezechiel, прⷪ҇ езе|кïль, der aufblickend die Rechte an die Wange hält. Neben ihm ein dreieckiges Wasserbecken mit der Beischrift ïстѡчні|кь (Quelle), darunter ein roter Löwе львⷱ҇ (Löwe). Auf dem rechten Rande steht weiter unten die Beischrift: ктѡ́ въз|бꙋдïть|цр҃а (Wer wird den König erwecken). Links in der Mitte, auf roter Matte liegend, ІС ХС in kurzem blauen Rock mit gekreuzten Beinen, den Kopf in die Rechte stützend und schlafend. Am linken Rande steht: ‚Niedergelegt, schlief er wie ein Löwe.‘ Darunter ist in der linken Ecke nochmals Jesaias, прⷪ҇ ïса|ïа, gegeben, ähnlich wie Ezechiel aufblickend. Vor ihm rechts sitzen drei Könige nebeneinander auf einer Bank, alle drei mit weißen Tüchern (?) in den Händen. Der erste links in rotem Kleid ein Greis, der zweite violett mit langem schwarzen Haar und Bart, beide mit runder Krone. Die dritte Gestalt, vielleicht weiblich mit grünem Kleid und dreiteiliger, breiter Krone, erhebt die Rechte offen neben sich. In der Landschaft überall blaue Sträucher.

Belgrad 128r. Gut, derb kopiert, Quelle übersehen. Oben Kreissegment, in M. vielleicht weggefallen. Rankenrahmen.

Anmerkung. Die Miniatur fehlt in den Psaltern mit Randminiaturen. Der schlafende Christusknabe ist typisch dargestellt in der Türlünette der Kirchen des Athos, und zwar an der Innenseite unter dem Bilde der Koimesis. Gewöhnlich sind ihm die Madonna und ein Engel zugesellt (Karakallu, Xenophu, Iviron, Gregoriu, Docheiariu). In Xeropotamu steht dazu, wie auch sonst öfter, die begleitende Inschrift: ἀναπεσὼν ἐκοιμήθη ὡς λέων, also derselbe Wortlaut, der in M. serbisch gegeben ist. Für die Könige vgl. oben VI, 12.

57. München 99v (Tafel XXVI).

Zu Psalm 76, am Schluß.

Vollbild oben mit einer Schmuckleiste: blaues Rankenwerk, das sich symmetrisch angeordnet durcheinander schlingt und rote Blüten treibt. Dann folgt ein Inschriftstreifen: ‚Hymnus des Moses beim Exodus,‘ darauf wieder auf Goldgrund die Darstellung selbst, erklärt durch die Unterschrift: ‚Moses und Aaron belehren ihr Volk über das Gesetz Gottes.‘ In großem Stil komponiert sieht man den jugendlichen Moses, МѴСІ, erhöht dastehen mit einem langen Stabe in der gesenkten Linken, wie er die Rechte belehrend erhebt. Vor ihm links Aaron, ein Greis, mit dem Nimbus, weißem Priestermantel, kurzem roten Rock mit Goldbordüren und blauem Untergewand. Hinter ihm und auf der andern Seite die lauschenden Juden, in auffallend stark individualisierten Typen, so über Aaron ein Fettwanst. Sie sehen nach Moses oder wenden, was besonders drastisch auf der rechten Seite zur Darstellung gebracht ist, die Köpfe ab.

Belgrad 130r (Abb. 23). Moses mit weißem Käppi auf dem Kopf (in M. abgefallen). Kopftypen ungemein verschlechtert, ebenso Ornament: grün mit roten Blüten. Inschriften fehlen.

Anmerkung. Mit dieser Miniatur beginnt der zweite Teil des Psalters, daher die Titelleiste. Derselbe Einschnitt auch sonst in den byzantinischen Psaltern, z. B. ist er Barb. 125r durch eine Leiste gekennzeichnet. Eigenartig ist unsere Szene Kiew 105r gegeben. Die Komposition erinnert an römische Mosaiken.





Abb. 23 zu Nr. 57 (Belgrad 130r), Psalm 76, 21: Moses lehrend.

58. München 101r (Tafel XXVII).

Zu Psalm 17, Vers 13.

Unterschrift: ‚Moises führte das Volk über das Rote Meer hinüber.‘

Vollbild. Das Rote Meer wird im Bogen von Felsen umfaßt und ist zu einem schmalen Streifen zurückgetreten, der eine trockene, graubraune Insel umschließt. Darin sieht man unter Vorantritt des Moses ПР М̊Y, der sich, auf seinen Stab gestützt, zurück zu dem ebenfalls nimbierten Aaron wendet, die Juden von rechts oben nach links vorn daherziehen: Männer in allen Lebensaltern, dann zwei Knaben und oben eine Frau, die ihr Kind auf den Schultern trägt.

Belgrad 131v. Gute derbe Kopie, auffallend erdige Farben.

Anmerkung. Dieselbe Szene ist auch Pantokrator 103v und Kiew 106v gegeben; sie ist auch sonst sehr häufig in Handschriften dargestellt, so in den Oktateuchen[1] und in allen Psaltern mit Vollbildern von Paris. 139[2] angefangen. Auch der Pariser Gregor 510 zeigt davon Fol. 264v eine interessante Variante.[3]

---

[1] Vgl. mein ‚Der Bilderkreis des griechischen Physiologus‘, Taf. XXXVIII.

[2] Omont, pl. IX.

[3] Ebenda, pl. XLII.

Im allgemeinen ist der Typus besonders in späterer Zeit ziemlich feststehend.[1] Er ist in M. nochmals wiederholt (XXXV, 80). Auffallend ist, daß in beiden Fällen in M. die hellenistischen Personifikationen von Meer, Wolke und Feuersäule fehlen, die selbst in den Psaltern mit Randminiaturen vorkommen (vgl. Pantokrator 103ᵛ). Von der eigenartigen Andeutung der Feuersäule LIX, 148 wird unten die Rede sein.

59. München 102ʳ (Tafel XXVII).

Zu Psalm 77, Vers 22.

Überschrift: ‚Moises schlug auf den Stein, aus welchem zwölf Quellen Wasser sich ergossen.'

In der Mitte ist ein vierräderiger, von zwei Rindern gezogener Karren und darauf eine Steinkufe dargestellt, die vorn von mindestens sieben Löchern durchbrochen wird, aus denen Wasser strömt. Über dem Wagen in der Landschaft Frauen unter Vorantritt von Aaron und Moses in gebirgiger Gegend nach rechts ziehend, unten anderes Volk mit einem Ochsentreiber an der Spitze und links abschließend eine Frau mit einem Kinde, das die Linke erhebt (nicht etwa an die Räder greift). Voraus eine tanzende (?) Gestalt, vom Rücken gesehen. Sie fängt in einer Schale einen Wasserstrahl auf und hält in der Rechten ein Sacktuch (?).

Belgrad 133ʳ. Derb in vorwiegend Rot kopiert. Der Knecht hält in der Linken statt des Gewandes ein Sacktuch (?). Rankenrahmen.

Anmerkung. Ich kenne für diese sonderbare Darstellung keine Analogie. Vgl. Malerbuch § 126, S. 122. In den Psaltern mit Randminiaturen Pantokrator 104ʳ, Hamilton 149ᵛ und Kiew 107ʳ ist (zu Vers 15) wohl auch das Wasserwunder gegeben, aber in der geläufigen Art, wonach Moses mit dem Stabe gegen den Felsen schlägt. Von alldem unten mehr.

60. München 102ᵛ (Tafel XXVIII).

Zu Psalm 77, Vers 22 (ohne Texteinschaltung anschließend an das Vorhergehende).

Unterschrift: ‚Das Volk murrt gegen Moses und sie wollten ihn töten.'

In einer Landschaft, oben mit Bäumen und Felsen, sind im ersten Figurenstreifen Moses und Aaron gegeben, beide von den Juden gefolgt. Moses schreitet nach rechts, wendet sich aber zurück zu Aaron. Der Stab entfällt seiner Hand. Im unteren Streifen sind die Unzufriedenen gegeben, die drohend Knüppel erheben.

Belgrad 133ᵛ. Rankenrahmen. Moses ohne Stab, alles verflacht.

Anmerkung. Das Murren gegen Moses (Exod. VI, 2f.) zeigt auch Pantokrator 106ᵛ zu Vers 40 (Moses sitzt dabei) und Barb. 128ʳ zu Vers 36 (wo Moses einen Stab mit einer Kugel hält). Unser Typus weicht davon ab. Wenn die Miniaturen 59—61 nicht an der richtigen Stelle, d. h. zu den zugehörigen Stellen eingeordnet sind, so erklärt sich das gerade an dieser Stelle sehr einfach daraus, daß Text und Bild getrennt ganze Seiten füllen.

61. München 103ᵛ (Tafel XXVIII).

Zu Psalm 77, Vers 22. Mit den Miniaturen 58—60 in ununterbrochener Blattfolge.

Unterschrift: ‚Die Israeliten aßen und tranken und der Zorn Gottes kam über sie, weil sie nicht an ihn glaubten.'

Vor einem Hintergrund mit zwei durch eine Draperie und eine Wand verbundenen Giebelhäusern steht ein sigmaförmiger Tisch, um den herum eine Gesellschaft sitzt. Vorn

[1] Vgl. Tikkanen, Taf. IX.

hocken vier Frauen: die beiden links strecken die Hände nach oben, von den beiden rechts hat die mittlere die Arme unbeweglich in ihr graues Gewand geschlagen, die andere (rot) greift mit der Rechten nach der Tischkante und legt den nach dem Beschauer gewandten Kopf in die Linke. Auf dem marmorierten Tische stehen sechs Vasen verschiedener Größe, dazwischen liegen Brote, Messer und Gemüse (?) herum. Die Mittelgestalt im Hintergrund ist barhaupt, faßt mit der Rechten den langen Bart zusammen und legt die Linke auf den Tisch. Der Mann rechts neben ihr fährt mit stierem Blick zurück, die folgenden beiden machen erstaunte Gebärden. Links neben der Mittelfigur sitzt eine Frau, ganz rot mit Gold gekleidet, die mit beiden Händen an ihre Haarlocken faßt, dann ein Mann, der ähnlich mit beiden Händen in den Bart greift, endlich ganz links ein Mann, der wie erstaunt aufblickt.

Belgrad 134r. Banale Kopie. Um den Tischrand herum ziehen sich weiße Servietten.

Anmerkung. Diese im Rahmen des Wüstenlebens sonderbare und an Darstellungen des Abendmahls Christi, in einigen Zügen sonderbarerweise an Leonardo anklingende Miniatur findet sich in den Psaltern mit Randminiaturen nicht.

62. München 104v (Tafel XXIX).

Zu Psalm 77, Vers 45.

Überschrift: ‚Gott schickte Strafen über sie, Hagel, Frost, Frösche, Hundsfliegen.‘

Zwischen dem Goldstreifen oben und dem unteren braune Erde, links bestanden mit Weinstöcken (Beischrift: ‚Weingarten‘): Doppelstämme, die nach allen Seiten ausranken und rote Trauben tragen. Daneben unten in der Mitte drei Bäume, bezeichnet: ‚Fruchtbare Bäume‘ (дрѣва плодовїта), dann große und kleine Schildkröten, ‚Frösche‘ (жабы), alle nach rechts hin kriechend, in ihrer Mitte zwei graubraune Tiere, die in symmetrischer Gegenüberstellung an einem Strauche fressen.

Belgrad 135v. Sehr flach kopiert. Rechts fallen graue Stücke vom Himmel, neben den Schildkröten rechts mehrere Vögel.

Anmerkung. Die Plagen Ägyptens werden auch in allen Psaltern mit Randminiaturen, mit Ausnahme von Kiew, wo sie ganz fehlen, dargestellt, am ausgiebigsten im Barb. 129v ff. Der Pantokrator-Psalter faßt sie in zwei Miniaturen zusammen 107r [1] und 107v, der Hamilton-Psalter gibt sie auf vier Seiten 151v—153r. In der ersten Miniatur, die M. 62 entspricht, geben Pantokrator und Barb. zuerst zwei Flußgötter; sie fehlen in M., ebenso die Menschen, die von den Fröschen (und Heuschrecken) überfallen werden. Dafür gibt M. die Bäume und Weinreben.

63. München 105r (Tafel XXIX).

Zu Psalm 77, Vers 51/2.

Unterschrift: ‚Und der Zorn Gottes erschlug jeden Erstgeborenen im Lande Ägypten.‘

Wieder Erde zwischen Goldstreifen: auf dem durch Pflanzen mit weißen Blütentupfen bestandenen Boden liegt links oben ein graubraunes Rind, rechts oben ein roter Zweihufer, dazwischen ein rotblauer Vogel. Unten sieht man ein größeres bläuliches Pferd und ein kleineres links unten, dazwischen einen roten Hahn und zwei bläuliche Schafe, rechts zwei schwarze Ziegen und ein bläuliches Huhn.

Belgrad 136v. Alle Vögel als rote Hähne gebildet, links statt des Schafes ein Schwein, alle Tiere sehr entstellt. Ein bärtiger Kentaur ist deutlich zu erkennen. Rankenrahmen.

---

[1] Abb. bei Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Taf. 20.

Anmerkung. Die Tötung der Erstgeburt der Tiere ist auch Barb. 130ʳ, Pantokrator 107ʳ und Hamilton 152ʳ dargestellt; doch stehen in den beiden ersteren die Tiere und liegen nicht wie Hamilton und M. auf dem Boden. Im Barb. ist dazu links ein Begräbnis dargestellt.

64. München 106ᵛ (Tafel XXIX).

Zu Psalm 78, Vers 3/4.

Unterschrift: ‚Das Volk kam, besudelte die Kirche Gottes und erschlug die Diener Gottes.'

Breitbild. Rechts ein Kuppelbau mit der Beischrift: цр̃ква (Kirche). Ein Polygonalbau mit Tambour und Spitzkuppel, vorn das von einer rundbogigen Öffnung entlastete Portal, rechts ein Anbau. Von links her kommen Reiter єзн|цн (das Volk). Sie sind leider sehr zerstört. Man erkennt noch ihre Panzerrüstung und die langen, weißen Spitzschilde, die sie vorstrecken. Überall Goldgrund.

Belgrad 138ᵛ. Auf einem Blatt mit 65 vereinigt. Gut erhalten.

Anmerkung. Die Illustration gehört wohl zum ersten Vers, es sind die ἔθνη, von denen es heißt: ἐμίαναν τὸν ναὸν τὸν ἅγιόν σου. Im Barb. 132ᵛ ist zu derselben Stelle ein geschichtliches Zeugnis, die Zerstörung des Tempels von Jerusalem durch Antiochos dargestellt (I Makk. 1 f.). Ähnliche Szenen auch Pantokrator 110ʳ, Hamilton 154ʳ und Kiew 111ʳ, doch ist in letzterem Antiochos weggelassen; was blieb, ist daher M. verwandt, nur fehlen in M. die von den Reitern Niedergemachten.

65. München 107ʳ (Tafel XXIX).

Zu Psalm 78, Vers 3/4 (in unmittelbarem Anschluß an 64 ohne Texteinschaltung).

Überschrift: ‚Die Tiere fraßen die Leiber der Menschen, weil niemand war, der sie bestattet.'

Zwischen den beiden Goldstreifen ist die graubraune Erde ringsum mit grünen Gräsern bestanden. Man sieht Leichen und Leichenteile herumliegen, die von Löwen und anderen wilden Tieren zerrissen werden. Raben hacken ihnen die Augen aus und fressen an den letzten Resten. Besonders drastisch hat das der Miniator dadurch gemacht, daß er zweimal das Gerippe des Brustkastens darstellte. Die ekelerregende Szene ist mit unzweideutigem Behagen ausgesponnen.

Belgrad 138ᵛ. Unter 64, nicht viel verändert.

Anmerkung. Diese Darstellung fehlt in allen Psaltern mit Randminiaturen.

66. München 111ʳ (Tafel XXX).

Zu Psalm 82, Vers 13.

Die Miniatur ist in ihrem oberen Teil diagonal weggerissen. Während der Psaltertext später auf einem untergeklebten Blatt ergänzt wurde, blieb die Miniatur mit den Beischriften in ihrem fragmentierten Zustande.

Überschrift: ‚Nahm gefangen', das Übrige fehlt und lautet nach B.: ‚Nahm gefangen die Könige Ziv und Zevei und Salmana.'

Unterschrift: ‚Und er schlug sie in den Klotz und sie starben.'

Das Hochbild war in zwei Streifen übereinander gegliedert: oben sieht man noch zwei Soldaten zu Fuß mit Lanzen nach rechts hin schreiten, beziehungsweise stehen. In der Mitte Reste eines braunen Gerätes. Im unteren Felde ist ein schwarzer Raum gegeben, oben im Bogen von zinnengekrönter Mauer umschlossen. Darin sitzen auf einer langen

Bank, symmetrisch gruppiert, links zwei Gestalten in blauem, kurzen Rock mit engen Hosen, denen einst wohl ebensoviele rechts in rotem Obergewand entsprachen Links zuerst ein Jüngling mit der Beischrift: ‚Oriv' (орив); er weist mit der linken Hand nach dem eigenen Gesichte. Dann ein Bärtiger in aufrechter Haltung, Beischrift: ‚und Ziva' (и зива); er blickt nach rechts und erhebt beide Hände offen vor sich. Der dritte, diesem gegenüber bezeichnet: ‚und Sevea' (и зевеа), erhebt die rechte Hand zum Gesicht; dieses selbst ist bereits zerstört. Rechts unten noch Spuren des vierten Sitzenden. Die Füße kommen alle unter einer braunen Querleiste nochmals hervor.

Belgrad 143ᵛ (Abb. 24) zeigt die Miniatur vollständig. Oben in der Mitte thront David, rechts von ihm drei Männer. Kopiert, als M. noch vollständig war.

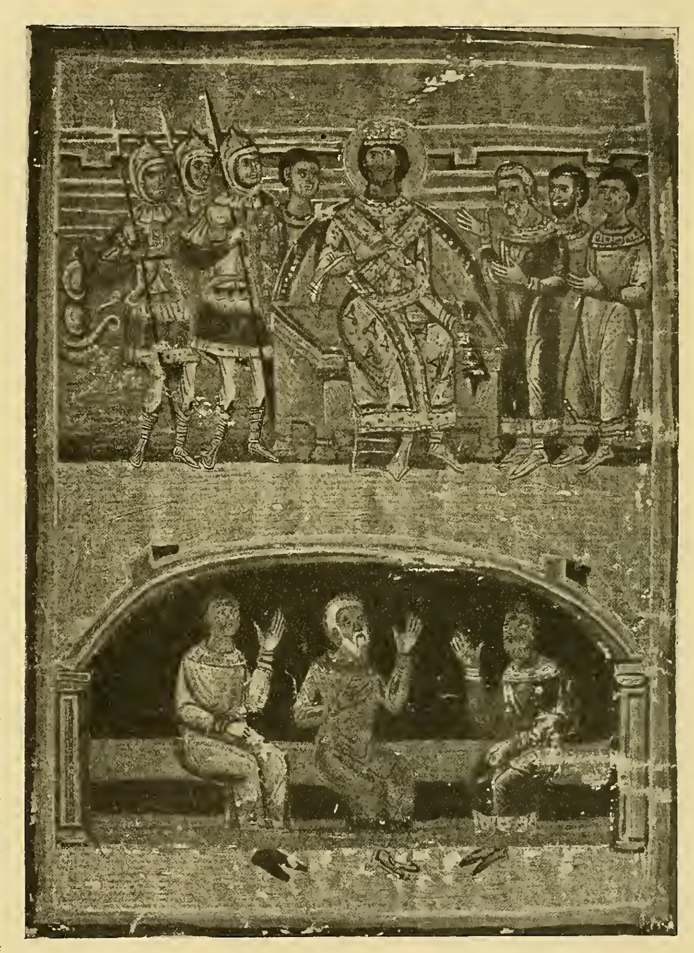


Abb. 24 (Belgrad 143ᵛ), Psalm 82, 13: David und die in den Klotz Gespannten.

Anmerkung. Vers 12 θεοῦ τοὺς ἄρχοντας ist auch in den Psaltern mit Randminiaturen illustriert, doch sind die Strafen andere als in M. Pantokrator 115ᵛ und Hamilton 159ʳ zeigen Männer gepfählt und mit Händen und Füßen in Diagonalen ans Kreuz gebunden. Im Barb. 137ᵛ hängt ein König am Kreuzgalgen, daneben sind drei Nackte mit Stricken an ein Kreuz gebunden. An unserer M.-Miniatur, beziehungsweise der Kopie in B., fällt auf, daß sie ähnlich wie oben XXI, 44 komponiert ist, d. h. daß der König (David) wie dort dem Zweikampf, so hier der Strafe präsidiert. Ob nicht auch da eine politische Tendenz hereinspielt und die Strafe des in den Klotz Spannens, die ja in der Bibel bezeugt ist (z. B. Psalm 104, 18), nicht eine zur Zeit der Entstehung des Psalters landesübliche war? Auffallend ist jedenfalls, daß sie so sehr von dem geläufigen Psaltertypus abweicht.

67. München 116ᵛ (Tafel XXX).

Zu Psalm 88, Vers 13/14.

Unterschrift: ‚Verklärung', im Bilde oben rot auf Goldgrund wiederholt: ‚Verklärung.'

Vollbild der Verklärung: Christus, IC XC, steht in der ovalen Glorie, die von zwei Bogenpaaren horizontal durchsetzt ist und auf dem mittleren graubraunen Felsen aufzuruhen scheint. Christus ist ganz in Blau mit Goldfalten gekleidet, nur der Kopf mit dem Goldnimbus hebt sich braunrot heraus. In hoheitvoller Haltung steht er da, die Rechte erhoben, die Linke unter dem Gewande gesenkt. Links steht auf einer gelben Bergspitze Elias, пр HAÏA, ein Greis, der sich mit ausgestreckten Armen vorneigt, rechts auf roter Felsspitze Moses, пр MH, mit braunem Spitzbart. Er hält mit leichter Neigung Christus eine Rolle (?) hin. Am Fuße des mittleren Berges die drei Apostel: ПР Petrus kriechend und erschrocken zurückblickend, IѠ Johannes mit dem Kopf nach unten auf dem Bauche liegend; er hat eine Sandale verloren; П Paulus liegt bergab mit dem Kopfe nach unten in tiefem Schlafe, seine Rechte ist über das Gesicht gebreitet. Hinter dem Berge sieht man links Christus, wie er mit den dreien bergauf, rechts wie er mit ihnen bergab geht.

Belgrad 150r. Gut, derb kopiert. Auf Moses' Haupt das Käppi. Ohne Beischriften.

Anmerkung. Genau entsprechend dem gewöhnlichen Typus Malerbuch § 257, S. 189 f.; nur ist sonst nicht Paulus, sondern Jakobus dargestellt. In Chilintari ist derselbe Typus zu finden. Die Verklärung auch in den Psaltern mit Randminiaturen Barb. 146r und Kiew 123r, immer angeregt durch die Erwähnung des Berges Tabor. Im Hamilton-Psalter 165v ist nur der Berg mit Christus in der Mandorla gegeben, die Propheten und Jünger fehlen.

68. München 119r (Tafel XXX).

Zu Psalm 89, angelehnt rechts an den Text der Verse 2/3.

Überschrift über der ganzen Textkolumne: ‚Das Gebet des Propheten Moses.‘

Kleines Hochbild mit Moses, прркъ моусї, der mit erhobenen Händen zur lat. segnenden Hand Christi, IC XC, aufblickt. Hinter ihm rechts ein Berg mit bunter Spitze.

Belgrad 153r. Moses trägt das weiße Käppi. Links hinten ein Baum, statt der Hand Strahlen.

Anmerkung. Moses ist, vom ersten Vers genannt, auch Pantokrator 128r dargestellt. Er steht vor dem Medaillon Christi. Ebenso Hamilton 168v und (in einer Felslandschaft) Kiew 126r. Es fällt wieder auf, daß in unserer Miniatur die persönliche Darstellung Gottes durch die Hand ersetzt ist.

69. München 124v (Tafel XXXI).

Zu Psalm 95, Vers 6/7.

Überschrift: ‚Erneuerung der Kirche.‘

Unterschrift: ‚David schlägt die Kithara.‘

Vollbild. Rechts sitzt David, пр ДВ, in rotem Königsornat mit der Krone auf der braunen Thronbank mit Schemel und greift in die Saiten einer Gitarre, indem er nach links blickt, wo Leute am Tempelbau arbeiten. Dieser ist ähnlich Fol. 19r (VIII, 19) gegeben als eine zwischen zwei tonnengewölbte Längsräume eingeschobene, achtseitige Kuppel mit spitzem Dach und hohem Tambour. Beischrift ЦРКВА ‚Kirche‘. Auf dem Dach sieht man symmetrisch angeordnet vier Arbeiter, die sich paarweise Ziegel zureichen. Unten ist ein Maurer gegeben, der den Spatel an die Wand legt, während zwei Knaben ihm in braunen kahnförmigen Kufen Malter und zwei größere Ziegel etc. zutragen.

Belgrad 160r. Ziemlich getreu kopiert, umschlossen von einem Rankenrahmen. In der Kuppel große Rundfenster.

Anmerkung. Der Kirchenbau ist auch in den Psaltern mit Randminiaturen dargestellt, doch in ganz anderer Art.[1] Bemerkenswert ist, daß sich der Typus unserer Miniatur demjenigen der Trierer Elfenbeintafel vom Jahre 552 nähert, deren Zugehörigkeit zum alexandrinischen Kunstkreis ich nachgewiesen zu haben glaube.[2]

70. München 127r (Tafel XXXI).

Zu Psalm 98, Vers 6.

Unterschrift: ‚Moises belehrt das Geschlecht der Hebräer im Gebote Gottes.'

Vollbild. Moses, ·:ꙑ̑ М̑Ѵ, gefolgt von Aaron, ѦⷩА|РѠ|N|Ь, dieser bekleidet als Priester mit weißem, goldgemustertem Mantel, rotem Obergewand, blauem Untergewand und roten Schuhen. Er wendet sich wie der braunbärtige Moses, der in der gesenkten Linken einen krummen Stab hält, mit erhobener Rechten nach rechts, wo ihnen ein Haufe Juden євреє gegenübersteht, der vorderste als Sprecher mit erhobener Hand, die anderen in ihre Mäntel gehüllt, öfter mit Kopftuch, das bald blau gefärbt ist, bald rot, bald braun mit Gold. Die Bärte sind verschiedenartig behandelt. Im Hintergrund ein Höhenzug, links mit einem Baume, rechts einer Felsspitze.

Belgrad 163v. Moses im Lukastypus mit dem Käppi. Gut, derb kopiert.

Anmerkung. Zu diesem Psalterverse stellt fast jeder Vertreter der Reihe von Psaltern mit Randminiaturen eine andere Szene dar:[3] Paris. 20 zwei große Kreuze, Chludow und Barb. 162r Moses, Aaron und Samuel unter einem großen Kreuze, Hamilton 177r dieselben vor dem Crucifixus proskynierend, Pantokrator die Schädelstätte, London vom Jahre 1066 Fol. 131v und Kiew 137r die Kreuzerhöhung. M. stimmt mit keiner dieser Illustrationen.

71. München 128v (Tafel XXXII).

Zu Psalm 101, angelehnt rechts an den Text der Verse 2—3.

Unterschrift: ‚Der Bettler betet.'

Kleines Bildquadrat: нїщи, der Bettler, mit braunen Haaren und Bart, steht halb nackt, nur mit der Exomis bekleidet, mit erhobenen Händen vor dem Viertelkreise rechts oben, in dem Christus selbst mit Kreuznimbus ihm im Brustbilde entgegenschwebt.

Belgrad 165r (Abb. 25). Der Bettler hat die Gestalt Johannes des Täufers bekommen, sowohl im Kopftypus wie der Kleidung. Zu seinen Füßen zwei kleine Bäumchen, ebenfalls wie häufig neben Johannes. An ihnen lehnt dann gewöhnlich die Axt; hier fehlt sie.



Abb. 25 (Belgrad 165r), Psalm 101, 2/3: Gebet des Bettlers.

Anmerkung. Eine ähnliche Darstellung des πτωχός auch in den Psaltern mit Randminiaturen. Im Barb. 163v sitzt er, den Kopf in die Rechte gestützt, vor der Hand, Hamilton 178v erhebt er beide Hände zum Christusmedaillon und Kiew 139r steht er halbnackt wie in M. vor dem in ganzer Gestalt dargestellten Christus.

72. München 131v (Tafel XXXII).[4]

Zu Psalm 103, Vers 5.

Unterschrift: ‚Die Erde, die Menschen aber graben und ackern.'

---

[1] Eine Abbildung Bordier, Description des peintures, p. 99.
[2] Vgl. mein Orient oder Rom, S. 85 f.
[3] Vgl. Tikkanen, S. 86.
[4] Eine retuschierte Abbildung auch Letopis Matice Srpske 213, Taf. 4.

Zwischen den Goldstreifen die graubraune Erde, darüber der Himmelshalbkreis нб҃о mit der roten Flammensonne с҃лнцє rechts, dem blauen Monde лѹна links. Auf der Erde ꙁємлꙗ sieht man unten einen Mann in blauem Fell, hinter einem von zwei Ochsen, einem roten und einem blauen, gezogenen Pfluge hergehen und sie mit einer schwarzen Stange antreiben. Die blaue Pflugschar liegt fast wagrecht am Ende der drei auf sie mündenden braunen Holzverstrebungen. Darüber sind drei Männer, ein Glatzkopf in violettem und zwei Bartlose in rotem und blauem Gewand hackend gegeben. Rechts erscheinen allerhand Vögel, darunter der Rabe und ein graues Tier, das an Stauden frißt.

Belgrad 169^{v}. Unsere Miniatur (72) befindet sich mit 73 auf einem Blatt; letztere geht voraus, d. h. steht oben, 72 folgt unten. Der Himmel fehlt. Die Pflugschar ist etwas anders gebildet. Das Ende des Führerstabes steckt im Hinterteil des Ochsen.

Anmerkung. In den Psaltern mit Randminiaturen sind zu diesem Psalm Bilder von ganz anderer Art gegeben. Sirku (Letopis 196, S. 25) bezieht unser Bild auf den 23. Vers, wohl verleitet dadurch, daß darin Arbeit und Ackerwerk erwähnt werden. Vučković (Letopis 213, S. 111f.) lehnt mit Recht die Auslegung Sirkus (Letopis 197, S. 54) ab, der in Tracht und Werkzeug serbische Nationalzüge sehen wollte; der Maler habe nicht serbisiert. Wenn Vučković freilich meint, unser Miniator sei in biblischen Dingen erfahren gewesen — ihn führt der Pflug darauf — so trifft das gewiß nicht zu, auch nicht für den Maler des Vorbildes, das M. zweifellos benützt hat. Denn solche archäologische Interessen liegen dem Mittelalter ganz fern, es müßte sich denn der Ursprung des Bildes bis in jüdische Zeit zurückverfolgen lassen. Davon unten. Hier sei nur noch erwähnt, daß Barb. 169^{r} zu Vers 4f. ein ganz eigenartiges Bild zeigt, auf das im Zusammenhang mit XI, 25 später einzugehen sein wird.

73. München 132^{r} (Tafel XXXII).

Zu Psalm 103, Vers 5 (im unmittelbaren Anschluß an die vorhergehende Miniatur ohne Texteinschaltung).

Überschrift: ‚Die Erde voll von Tieren, Vögeln und Bergen und auf den Bergen Gewässer.‘

Breitbild von ähnlicher Einteilung ohne Himmelskreis. Rechts ein roter Berg го́рн, der auf der Spitze ein Wasserbecken води hat. Links und dahinter die graue Erde, ꙁємлꙗ, mit allerhand Tieren zwischen Sträuchern: links sitzt ein roter Löwe, dann ein Fasan und ein Pfau (blau und braun), zwei Raben und unten mehrere Vierfüßler, über deren Bedeutung man streiten kann.

Belgrad 169^{v} steht über 72, geht also diesem voraus. Die beiden Bilder sind in einen gemeinsamen Rankenrahmen zusammenkomponiert. Die Sträucher vor den Tieren sind weggefallen, rechts ist ein Tier zu einem Hirsch mit großem Geweih geworden.

Anmerkung. Die Psalter mit Randminiaturen zeigen am Rande der unserer Miniatur entsprechenden Verse gern einen Baum mit Vogelnest und einen Fels mit Hirschen. So London 1066 Fol. 138^{v}, Hamilton 184^{r} und Kiew 143—144^{r}. Barb. 170^{r} gibt nur den Reiher, und zwar auf einer Säule zu Vers 17. Unsere Miniatur ist also eigenartig.

74. München 133^{r} (Tafel XXXII).

Zu Psalm 103, Vers 26.

Unterschrift: ‚Erde und Meer und in diesem schwimmen die Schlangen und die Schiffe.‘

Breitbild: Wir sehen wieder die Erde, ꙁємлꙗ, in der ein Wasserbecken, durch einen Damm mit schmaler Ausfahrt in zwei Teile geteilt, ausgespart ist. Der Teil rechts ist ‚Meer‘, морє, bezeichnet. Darauf schwimmt ein Schiff корабл.; ein weißes Segel mit rotem

Kreuz bläht sich um die durch Stricke festgehaltene Rae. Während ein Mann am Steuer rudert, machen sich zwei andere am Segel zu tun, ein vierter beugt sich über Bord. Im Wasser sieht man allerhand Getier und rechts unten, auf einem Seevogel (?) reitend, eine Frau mit nacktem Oberkörper. Sie blickt zurück und streckt einen Kahn mit weißem Segel nach links. Auf dem Segel steht м р; wohl die Konsonanten von море Meer, das die Gestalt personifizieren soll.

In der schmäleren Abteilung des Wassers links allerhand Tiere: zwei Schlangen (eine blaue und eine rote), die sich umschlingen, ein bärartiges schwarzes Tier mit der Aufschrift га|дн, darüber eine Schlange mit geflügeltem Tiervorderteil und Menschenkopf und zylindrischer Mütze, unten eine rote Schlange mit Menschenkopf, dann ein fuchsartiges, schwarzes Tier, endlich ein gewöhnlicher und ein Taschenkrebs.

Belgrad 171v. Details zum Teil ganz mißverstanden. Segel gerefft.

Anmerkung. Von den Psaltern mit Randminiaturen sind als Parallelen nur zu nennen Hamilton 184v, wo man zwei Bote auf dem See und den Fischfang dargestellt sieht, und Kiew 144v, wo eine ganz sonderbare Aneinanderreihung menschenverschlingender Meeresungeheuer (unter Anlehnung an den Jonastypus) zu sehen ist. Das saubere, nach Art einer Karte gezeichnete Bildchen von M. ist wieder ganz eigenartig und durch seine Mischbildungen von Mensch- und Tierleib auffällig.

75. München 134v (Tafel XXXIII).

Zu Psalm 104, Vers 9/10.

Überschrift: ‚Abraham brachte seinen Sohn Isaak zum Opfer.‘

Breitbild: Vor zwei Bergen, über denen der Strahlenhimmel ruht, rechts ein Feuer ѡгнь, links davor Abraham, der sich über den am Boden knienden Isaak, исакь, neigt, ihn mit der Linken am Kinn faßt und mit der Rechten ein Messer nach dessen Kehle zückt. Er blickt zurück nach dem Himmel. Links sieht man den Widder, ѡвнь, der an einen kleinen Baum mit rot geflecktem Stamm festgebunden ist, darunter ein Pferd mit dem Holzsattel.

Belgrad 173r. Oben statt des Himmels ein Engel. Sonst treu kopiert.

Anmerkung. Die Darstellung findet sich auch in den Psaltern mit Randminiaturen, gewöhnlich in mehrere Szenen aufgelöst. Die hochdramatische Art, in der Abraham vorgeht und die in manchem an Brunelleschis Konkurrenzrelief erinnert, hat Analogien in athonischen Malereien, so in Philothëu und Iviron. Die Szene wirkt hier besonders naturalistisch dadurch, daß Isaak unmittelbar auf dem Boden, nicht auf einem Altar oder Holzbündel kniet. Man beachte, daß das die Art der 547—549 auf dem Sinai entstandenen Miniatur des Kosmas Indikopleustes ist,[1] und vergleiche auch die Miniatur im Pariser Psalter Nr. 20.[2]

76. München 135r (Tafel XXXIII).

Zu Psalm 104, Vers 21/22.

Unterschrift: ‚König Pharao krönte Josef zur Königswürde für ganz Ägypten.‘

Breitbild. Links steht vor einem braunen Tisch (Altar?) der Pharao in langem, roten Kaftan mit Goldrankenmusterung. Sein Kopf ist zerstört; hinter ihm ein Diener. Er überreicht dem ähnlich (mit Rautenmusterung) gekleideten Josef ein Schwert und setzt ihm eine niedrige runde, braune Mütze auf. Rechts sechs Zuschauer, die sich scheu verbeugen. Oben eine Draperie (ohne Haus oder Baum), den Innenraum andeutend.

---

[1] Garrucci, Taf. 142.

[2] Abb. bei Tikkanen, S. 47, Abb. 60.

Belgrad 174ʳ. Der Kopist fügt links und rechts Türme ein. Die Königsgewänder sind schematisch mit braunen Bordüren statt mit Goldmusterung gebildet. Pharao ist ein bärtiger Greis ohne Kopfbedeckung und setzt Josef die richtige Krone auf. Die Draperie liegt auf einer Architektur. M. gibt den genialen Wurf, B. die ängstliche Erklärung.

Anmerkungen. Die Psalter mit Randminiaturen bringen ebenfalls, der Anregung des Psalms folgend, Szenen aus Josefs Leben, beginnend mit dem Verkauf; die Krönung fehlt. Doch sieht man Barb. 173ᵛ und Hamilton 186ᵛ Josef vor dem Pharao stehen.

77. München 135ᵛ (Tafel XXXIII).

Zu Psalm 104, Vers 21/22 (im unmittelbaren Anschluß an 76 ohne Texteinschaltung).

Unterschrift: ‚Josef kam nach Ägypten und übernahm das Königreich.‘

Vollbild: Über der grauen Landschaft mit zwei Bergspitzen steht ꙁємлꙗ єгѵпьска ‚Ägyptenland‘. Man sieht unten einen vierräderigen roten Karren von einem blauen Pferde mit Reiter und einem roten (ohne Zugleine) dahinter gezogen. Darauf sitzt unter einer roten Draperie Josef, іѡ|сиф, in rotem Kleide mit Goldranken auf rotem Sitz. Er trägt Nimbus und Goldreif, die Hände liegen auf den Knien. Vor ihm stehen zwei Männer; der vordere, in blauem, goldkariertem Gewand, streckt die Linke vor und erhebt die Rechte zum Kinn, der hintere, in rotem Gewand, erhebt beide Hände wie erregt.

Oben sind Reiter in kurzen blauen und roten Röcken mit Goldfalten und braunen, im Bügel vorgestreckten Schuhen gegeben, ohne Rüstung und Kopfbedeckung. Sie führen ein gesatteltes Pferd, wohl das des Josef mit sich. Der Kopf ist kurz an den Sattel gebunden. Über das Bild ist vertikal ein Papierstreifen geklebt.

Belgrad 174ᵛ. Ganz getreu kopiert, aber ohne den schönen Impressionismus; das hintere Pferd ist angeschirrt.

Anmerkung. Eine analoge Szene enthält nur Hamilton 187ʳ, wo ebenfalls Josef als König, hier mit einem Viergespann fahrend, dargestellt ist.

78. München 136ʳ (Tafel XXXIV).

Zu Psalm 104, Vers 23/4.

Unterschrift: ‚Jakob kam zu seinem Sohn Josef in das Land Chams.‘

Man sieht wieder dieselbe Landschaft, diesmal ꙁємлꙗ хамова (Chams Land) genannt, unten den Karren, darin den greisen Jakob, ïакωв, mit Nimbus auf roter Bank und vor ihm Benjamin, веньамї|нь, kniend (?) und seine Hand umfassend. Oben die anderen Brüder zu Fuß und zu Pferd, darunter zwei Frauen mit ihren nackten Kindern an der Brust, dann ein paar Rinder, schwarze Ziegen, Lasttiere mit Säcken usf.

Belgrad 175ʳ. Banal kopiert.

Anmerkung. Dieselbe Szene, nur einfacher, in den Psaltern Hamilton 187ʳ und Kiew 147ʳ. Auch da fährt Jakob in dem vierräderigen Karren; doch sitzt die ganze Sippe bei ihm. Im Kiew-Psalter geht ein Mann voraus; er führt die Rinder auf ein Gebäude zu.

79. München 137ʳ (Tafel XXXIV).

Zu Psalm 104, Vers 36/37.

Unterschrift: ‚Der Zorn Gottes kam über Ägypten und tötete die Erstgeborenen Ägyptens.‘

Im oberen Streifen des Hochbildes links vier zypressenartige Bäume mit Blüten, dann rechts zwei grüne Weinstöcke mit weitverzweigten Ranken, ohne Trauben. Im unteren Felde ist ein Innenraum durch zwei Türme mit verbindender Wand und Draperie angedeutet, darin 16 Männer von roten Flammen umgeben, bald bärtig, bald ohne Bart. Sie liegen auf dem Boden oder richten sich auf, sitzen, lassen den Kopf in der Hand ruhen oder blicken auf, einmal mit erstaunter Gebärde. Im oberen Streifen fallen wie unten weiße Stücke herab.

Belgrad 176v. Kopie blattgroß. Köpfe in ganz manierierter Art vergrößert. Sonst treu.

Anmerkung. Die Psalter mit Randminiaturen behandeln, wie zu Psalm 77, die Plagen Ägyptens in verschiedenen Varianten, aber gerade die Illustration zu Vers 36, die Tötung der Erstgeburt der Menschen, scheint zu fehlen. XXIX, 63 war die Tötung der Erstgeburt der Tiere dargestellt.

80. München 137v (Tafel XXXV).

Zu Psalm 104, Vers 36/37 (in unmittelbarem Anschluß an 79 ohne Texteinschaltung).

Überschrift: ‚Moises führte das Geschlecht der Hebräer über das Rote Meer hinüber.'

Man sieht Moses, ГР̊КЬ|МОΥ|СН, mit Aaron und den Juden vor einem Gebirgsrücken und zwischen zwei Flammensäulen, links einer blauen, rechts einer roten. Moses blickt, auf seinen krummen Knüppel gestützt, zurück und erhebt die Rechte zu dem greisen Priesterheiligen. Die Juden folgen ihnen, in ihrer Mitte die Frau mit dem auf ihren Schultern sitzenden Kinde, vorn links ein Mann in grünem Obergewand mit Goldgürtel, eine braune Tafel (?) tragend, ebenso ein Mann über Moses. Der letzte links oben hält die bedeckte Hand vor den Mund, ein Mann weist zurück nach oben.

Belgrad 177r. Treu kopiert. Im Inkarnat schlägt grauschwarz pastos durch (wie bei den sog. schwarzen Madonnen). Die Tafeln sind weiß und zeigen Schriftzeichen (?).

Anmerkung. Vgl. für den Typus XXVII, 58. Barb. 174v zerlegt die Auszugsszene in zwei Gruppen, wovon eine in der blauen Wolke, die andere im roten Feuer erscheint. Das Ganze ist also M. verwandt.

81. München 139r (Tafel XXXV).

Zu Psalm 105, Vers 17/8.

Breitbild: Zwischen den Goldstreifen braungelbes Land ζемлꙗ по . . . ⲁ. — Zur Seite zwei bunte Bäume, dazwischen Sträucher und eine schwarze unregelmäßige Grube mit braunem Rand, darin ein rotes, hemdartiges Gewand mit Goldfalten.

Belgrad 179r. Treu kopiert. Das rote Gewand sieht wie der Unterkörper eines Knienden aus.

Anmerkung. Dargestellt ist wohl, dem Psalm entsprechend, wie Dathan von der Erde verschlungen wird. Man findet eine entsprechende Miniatur auch in den Psaltern mit Randminiaturen. Barb. 176v öffnet sich die Erde und in den daraus hervorschlagenden Feuergarben stehen Dathan und Abiram. Vgl. auch Kiew 150r.

82. München 139v (Tafel XXXV).

Zu Psalm 105, Vers 18/9.

Überschrift: ‚Die Flamme sengt die Sünder in Choreb.'

Man sieht vor einem bunten Gebirgsstock, ГОРⲀ ХОРНВⲀ (Berg Choreb), zwei Menschengruppen. Links fünf Stehende weinend und nach rechts blickend, wo die грѣшници (die

Sünder), fünf Gestalten in Flammen erscheinen. Sie liegen auf dem Boden, sitzen oder stehen und stützen das Gesicht in die bedeckte Hand. In ihrer Mitte oben eine Höhle (?), in der man eine brennende Mumie (?) sieht oder einen, der sich nach vorn überneigt.

Belgrad 179v. Ziemlich getreue Kopie, in der Landschaft Bäumchen. In der Sündergruppe rechts sind die in M. unverständlichen Mittelfiguren so gegeben, daß der untere sich nach rechts hinter die anderen bückt, der obere aber ganz in eine rote Decke (Höhle?, Mumie?) gehüllt erscheint.

Anmerkung. Die Szene fehlt in den Psaltern mit Randminiaturen.

83. München 140r (Tafel XXXVI).

Zu Psalm 105, Vers 20/1.

Überschrift: ‚Nachdem Moses im Gebirge 40 Tage und 40 Nächte gefastet, bekam er die Tafeln der Gebote Gottes.‘

Unterschrift: ‚Wo die Hebräer das Gold ins Feuer werfen.‘

Zwei Streifen übereinander. Oben ist Moses, пркь мѡvсн, einmal rechts kniend gegeben, wie er, zum Viertelkreis des Himmels aufblickend, von der Hand Gottes die Tafeln erhält, ein andermal (пррκь мѡvсн) nach links hin auf dem Boden hockt und die Tafeln emporhebt.

Im unteren Felde ist vor einer Wand, hinter der mehrere Gebäude verschiedener Form erscheinen, in der Mitte ein grüner Kessel über einem Feuer zu sehen, in den ein Mann von links her eine rotgoldene Kette versenkt. Hinter ihm vier andere, einer mit einem goldenen Gegenstand in den Händen. Rechts von dem Kessel steht zunächst Aaron, die Hände nach ihm vorstreckend, dann mehrere Juden, die sich dem von rechts mit den Tafeln eintretenden Moses zuwenden.

Belgrad 180r. Die Hand reicht keine Tafeln. Der Mann unten hält den Kessel an einem schwarzen Henkel, von der Kette keine Spur.

Anmerkung. Moses, der die Gesetzestafeln erhält, ist auch Barb. 177r, darunter aber die Anbetung des goldenen Kalbes, dargestellt. Kiew 150r zeigt unter anderem auch das Feuer mit Aaron einerseits und den Juden auf der anderen Seite, von denen der vorderste einen großen Ring gegen das Feuer streckt; der Kessel aber fehlt (?). Dargestellt ist nach Exod. 32, 2, wie die Juden Aaron Schmuck zum Einschmelzen für die Herstellung des goldenen Kalbes bringen.

84. München 141r (Tafel XXXVI).

Zu Psalm 105, Vers 30.

Überschrift: ‚Und für den Ehebruch, den die Juden mit den moabitischen Frauen begingen, hieben die Moabiter dem Josua dreihundert (!) seines Heeres nieder.‘

Unterschrift: ‚Und als Pinehas (Phines), der Bruder Josuas, die Gesetzwidriges Treibenden sah, durchstach er sie mit dem Spieß und das Gemetzel hörte auf.‘

Vor der oben halbrund abschließenden grauen Felslandschaft ist rechts eine Stadt, градь моавітскн, mit Mauern und Zinnen (um zwei Giebelhäuser) und einem großen Bogentore gegeben. Davor stehen vier Soldaten mit Lanzen und Schilden gerüstet, einer mit geschlossenem Visier. Eine zweite Gruppe links etwas tiefer. Ganz vorn links sieht man einen großen Krieger фїнеесь, der mit beiden Armen eine mächtige Lanze emporhebt, an der Körper aufgesteckt waren; die frommen Leser des Psalters haben sie ausgekratzt. Dem Krieger fällt der Helm nach hinten über (der Maler gibt die roten Schnüre, die ihn festhalten). Sonst liegen im Bilde überall blutende Köpfe, Büsten, Arme, Beine, Rippen

etc. herum, dann drei bekleidete Gestalten. Ein Mann in Blau steht (?) rechts und erhebt, die Linke nach abwärts streckend, eine schwarze Stange mit goldenem Ende.

Belgrad 181^{v}. Phinees hält einfach einen einzigen Körper aufgespießt. Der Mann rechts über dem am Boden Liegenden erhebt einen schwarzen Besen (?).

Anmerkung. Diese Vers 25f. illustrierende Szene findet sich auch in den Psaltern mit Randminiaturen. Barb. 177^{v} sieht man Phinees zu Pferd die Lanze gegen Männer richtend, die in Hölle und Feuer erscheinen. Ebenso Pantokrator 153^{v} und Kiew 151^{r}. Der Typus unserer Miniatur ist ganz einzigartig.



Abb. 26 (Belgrad 189^{r}), Psalm 109, 1: Trinität.

85. München 146^{v} (Tafel XXXVII).

Zu Psalm 109, angelehnt an Vers 1.

Überschrift: ‚Das die Weissagung Davids, die sagte: Der Herr sprach zu meinem Herrn: setze dich zu meiner Rechten.'

Unterschrift: ‚Von wem wurde sie gesprochen: vom Vater, dem Sohn und dem heil. Geist.'

In einem kleinen Breitbilde sitzen auf einer breiten Bank ein Greis und ein braunbärtiger Mann nebeneinander, beide in blauen Gewändern — der Greis ohne Goldlichter — beide mit Kreuznimbus und dem O ωN. Der Greis erhebt die Rechte (zerstört) und hat in der Linken eine kleine rote Rolle; der Braunbärtige hält mit der linken Hand eine weiße Taube im Schoß und segnet mit der Rechten. Die Köpfe sind fast ganz zerstört. Darunter kommt der Goldgrund hervor.

Belgrad 189^{r} (Abb. 26). Der Greis rechts in weißem, bunt geblümtem Kleid; Christus links in der Linken eine Rolle haltend, zwischen beiden steht groß nach links, den Kopf nach rechts zurückwendend, die Taube mit Goldnimbus.

Anmerkung. Die bemerkenswerte Änderung in der Wiedergabe der Trinität in der Belgrader Kopie hat ihre Parallelen in dem Reichtum an Typen, z. B. in der russischen Kunst. Zugrunde liegen Darstellungen, die sich im Anschluß an unsere Psalterstelle schon in der Zeit des Augustinus herausgebildet hatten.[1] In den Psaltern mit Randminiaturen fehlt zu Psalm 109 eine entsprechende Miniatur.

Abb. 27 (Belgrad 191^{r}), Ps. 111, 7/8: Enthauptung Johannis.

86. München 148^{r} (Tafel XXXVII).

Zu Psalm 111, Vers 7/8 (angelehnt rechts an diesen Text).

Unterschrift: ‚Die Enthauptung des heil. Johannes des Vorläufers.'

[1] Vgl. Tikkanen, S. 6, nach Augusti, Beiträge II, S. 107.

In dem kleinen Hochbilde steht links Johannes der Täufer, СТЫ ІѠ, mit großen Flügeln vor dem aus dem Viertelkreise ihm entgegen bewegten Christus. Er trägt ein blaues Fell, darüber einen graublauen Mantel, beugt sich, aufblickend, mit erhobener Rechten vor und hält in der Linken eine Schüssel. Vor ihm rechts unten ein kleiner Baum mit Spuren der Axt. Das Ganze sehr abgesprungen.

Belgrad 191r (Abb. 27). Gut erhalten. Zwischen den Armen Johannis schwebt ein weißes Kreuz.

Anmerkung. Die Darstellung ist doppelt seltsam, einmal weil Johannes sein eigenes Haupt darbringt und dann weil er geflügelt ist. Beide Eigentümlichkeiten sind auch sonst in der neugriechischen und russischen Kunst nachweisbar. Kondakov bringt die Szene ‚wie Johannes sein eigenes Haupt in der Wüste betrachtet' mit den asketischen Tendenzen des 12. und 13. Jahrhunderts in Zusammenhang.[1] Die Beflügelung wird mit Matth. 11, 10 erklärt.[2] Eine monographische Untersuchung würde wohl auch für diese Motive die orientalische Klosterkunst als Quelle nachweisen können. In den Psaltern mit Randminiaturen fehlt eine entsprechende Darstellung des Vorläufers.



Abb. 28 (Belgrad 192r), Psalm 113, 3: Taufe Christi.

87. München 149r (Tafel XXXVII).

Zu Psalm 113, Vers 3/4. Die Beischrift im Bilde selbst lautet: ‚Taufe Christi.'

Christus in braunrotem Inkarnat steht mit rotem Schurz bis an die Brust im blauen Jordan. Auf dem felsigen Ufer rechts Johannes, der die Rechte über sein Haupt streckt und in der Linken eine kleine weiße Rolle hält. Unter ihm der Baum mit der weißen Axt. Gegenüber vier Engel, wovon zwei Tücher (von der Farbe ihrer Obergewänder) bereithalten und einer nach oben blickt, wo aus dem Strahlenhalbkreise hervor die Taube klein in einer Raute über Christi Haupt schwebt. Christus hat den Kreuznimbus mit Ο ѠΝ; er erhebt die Rechte und senkt die Linke. Im Wasser ein Tintenfisch, andere Tiere und rechts unten der bärtige Flußgott, der, auf seine Vase gestützt, mit rotem Schurz dasitzt und erschrocken nach oben blickt.

Belgrad 192r (Abb. 28) hat nur zwei Engel und Christus steht auf einer roten Basis, von der Schlangen aufzüngeln.

---

[1] Gesch. d. byz. Kunst (russ. Ausgabe), S. 213.

[2] Detzel, Ikonographie II, S. 142.

Anmerkung. Die Änderungen in der Belgrader Handschrift bezeugen, daß der Kopist nicht einfach willkürliche Zusätze macht, sondern Änderungen vornimmt, die auf Kenntnissen in der Hagiographie beruhen. Vgl. für die Einzelheiten meine Ikonographie der Taufe Christi, S. 31 f. Dort sind Taf. VII zu S. 33 auch die Taufdarstellung der Psalter mit Randminiaturen zu der vorliegenden Psalterstelle abgebildet.

88. München 153r (Tafel XXXVIII).

Zu Psalm 118, Vers 2/3.

Überschrift: ‚Ein milder Tod dem Gerechten.'

Unterschrift: ‚Ein bitterer und plötzlicher Tod dem Sünder.'

Zwei Streifen übereinander. Oben sieht man in einer Felslandschaft einen nackten Toten, праве̑нїкь (der Gerechte), auf der Bahre liegen. Es scheint, daß der Kopf auf einer Nackenstütze ruht. Ein Engel schwebt herab auf die geflügelte, rosafarbene Gestalt der Seele zu, die seinem Munde entsteigt. Zu beiden Seiten sitzen Heilige, links David, д̑в ц̑р, bärtig, mit der Leier, rechts Salomon, ц̑р м (die oberhalb stehenden Buchstaben undeutlich, vielleicht сал|о?), unbärtig, mit der Gitarre, der eine mit rotem Untergewand und blauem Mantel, Salomon mit blauem Untergewand und rotem Mantel.

Im unteren Streifen liegt vor einer Architektur, links mit Tonnen-, rechts mit Giebeldach, eine weiße Mumie mit bärtigem Kopf auf der roten Bahre. Ein großer Engel tritt auf sie zu und stößt ihr eine Lanze in den Hals. Zu beiden Seiten der Bahre sind Priester in weißer Pänula mit brauner Schärpe auf dem blauen Untergewand gegeben, links zwei, wovon der hintere ein braunes Gerät hält, während der vordere und sein Gegenüber ihre Hände über den Toten strecken. Im Hintergrunde Zuschauer, einige halten das Gewand ans Gesicht. Rechts reich in rote Kaftane mit Goldmustern Gekleidete; die eine Gestalt links ist vielleicht eine Frau; sie tritt auf in Rot mit weißer Haube; vorn rechts ein Mann mit der spitzen breiten Mütze, die außen braun, innen blau ist. Es ist, wie sich XXXIX, 92 zeigen wird, ein Sänger.

Belgrad 196v. Ziemlich treu kopiert. In der oberen Darstellung fehlt die Nackenstütze; in der unteren hält links einer ein Rauchfaß. Rechts hinter dem Sänger noch ein Priester.

Anmerkung. Diese Darstellung fehlt in den Psaltern mit Randminiaturen. Beide Szenen kommen jedoch im Malerbuch § 436/7, S. 381 f. vor, doch stimmt die Vorschrift nicht ganz zu M. Der Sünder sollte halbnackt sein und ein Teufel ihm einen Dreizack ins Herz stoßen. In Dionysiu sieht man als Sünder einen Mönch auf der Bahre liegen. Beiderseits stehen Mönche; der vorderste links liest, rechts schwingt einer ein Rauchfaß. Hinten steht ὁ θάνατος, ein Gerippe mit Pfeil und Bogen in der Linken; die Rechte schultert eine Sense. An der Seite trägt er einen Schleifstein und einen Degen. Rechts ein Engel, der ein Schwert in die Brust des Toten stößt und in der Linken einen Kelch gesenkt hält. Vgl. den Psalter in Kiew 183r.

Auf dem Athos sind also Vertreter der Körperschaft, für die das Bild bestimmt ist, als Sünder und dessen Umgebung gegeben. Nähme man ein gleiches für M. an, so ließe sich auch hier aus den Ständen, die um den Sterbenden versammelt sind, auf diejenigen schließen, die den Psalter bestellten. Vgl. dazu die Stände XXXIX, 92. Bezüglich der Nackenstütze in M. oben teilt mir Musil mit, daß sie heute noch von Beduinen wie Fellachen verwendet wird. Auf der Reise ersetzt man sie einfach durch einen Stein. Vgl. dazu Jakobs Traumgeschichte.

89. München 157r (Tafel XXXVIII).

Zu Psalm 118, Vers 73 (angelehnt rechts an diesen Vers).

Überschrift: ‚Christus erbaut Adam.'

In dem kleinen, quadratischen Bilde ist zwischen Goldstreifen das grüne Paradies mit blühenden Bäumen und Sträuchern gegeben. Darin halb sitzend, halb liegend Adam, Blick und Hände auf den bartlosen Christus gerichtet, der in blauen Gewändern mit goldenem Kreuz- und blauem Rautennimbus vor ihm steht. Er hält in der gesenkten Linken eine goldene Rolle und streckt die Rechte gegen Adam aus, dem er sich zuneigt.

Belgrad 200r. Christus im bärtigen Typus mit Ο ωΝ im Kreuznimbus ohne Raute.

Anmerkung. Dieser Vers 73 leitet, wie es im Barb. 201v heißt, die Ἔκστασις B. des langen 118. Psalmes ein und beginnt daher in M. mit einer Initiale in Gold mit Blau von der Art der Abb. S. 3. Die Erschaffung des Adam ist dann auch öfter in den Psaltern mit Randminiaturen dargestellt; im Barb. 201v berührt Christus die Augen des Adam. Links im Paradies ein roter Cherubim. Interessant ist der Wandel im Kopftypus zwischen M. und B.

90. München 160r (Tafel XXXVIII).

Zu Psalm 118, Vers 132/3 (angelehnt rechts an diese Verse).

Unterschrift: ‚Der Erstgeborene vom Vater vor der Ewigkeit, der Erstgeborene von der Jungfrau, der Jüngling erschien, Adam die Hand entgegenstreckend.'

In dem kleinen Hochbilde das Paradies mit Bäumen, bezeichnet ραη ‚Paradies'. Darin auf durchbrochen gearbeiteter, brauner Bank Maria, μρ θου, in hellblauem Untergewand und dunkelblauer, über den Kopf gezogener Pänula mit Goldtroddeln an den Schultern. Sie hält im Schoße an beiden Schultern den Christusknaben in weißem Hemdchen mit dem Ο ωΝ-Kreuznimbus. Christus faßt mit der Rechten die Hand Adams, der nackt vor ihm liegt, αδαμ' bezeichnet ist und die Scham mit einem grünen Buschen bedeckt. Der Kopf Mariä ist zerstört.

Belgrad 203v. Treu kopiert, nur Maria in rotem Obergewand. Christus in grauem Hemd.

Anmerkung. Ich kenne keine Analogie für diese merkwürdige Szene, die durch die Beischrift erklärt wird.

91. München 167r (Tafel XXXIX).

Zu Psalm 131,[1] Vers 8/9.

Unterschrift: ‚Geburt der allerheiligsten Jungfrau.'

Vor der Wand mit zwei Giebelbauten sitzt links auf dem roten Bett Anna mit Goldnimbus in blauem Untergewand und roter Pänula. Eine Dienerin in Blau richtet ihr etwas am Kopf, eine andere in Braunviolett fächelt ihr mit weißem, goldgestieltem Fächer Luft zu. Unter dieser Gruppe eine blaue Wiege mit dem weiß eingewickelten Marienkinde ΜΡ ΘV. Daneben hockt eine Dienerin auf dem Boden, die mit der Rechten an die Wiege greift und in der Linken den Spinnrocken mit herabhängender Spindel hält (Goldstab, rote Wolle). Von rechts her kommen vier Frauen, zwei strecken der Wöchnerin kleine Schüsseln entgegen.

Belgrad 211r. Die Dienerin sitzt etwas entfernt von der Wiege und spinnt. Drei von den vier Frauen rechts kommen mit großen Suppenschüsseln, zwei von ihnen tragen bunte Baschliks.

Anmerkung. Die Miniatur fehlt zwar in den Psaltern mit Randminiaturen,[2] ist jedoch an sich nicht selten. Im vatikanischen Menologion[3] und den Mosaiken von Daphne[4] liegt Maria auf der Kline und unter ihr

[1] ρλα, diese Zahl steht nicht im Text wie gewöhnlich, sondern später hinzugeschrieben am Rande.
[2] Im Pantokrator-Psalter 184v ist vielleicht die φάτνη der Maria allein dargestellt.
[3] D'Agincourt, Peint. pl. XXXIII.
[4] Millet, Le monastère de Daphni, pl. XVIII.

ist das Bad des Kindes dargestellt. Dieselbe Szene auch in einem Bild in Watopädi entsprechend der Vorschrift des Malerbuches § 390, S. 276. Dagegen ist die Wiege auch in einem Gemälde in Karyäs dargestellt. Die Dienerin setzt dort die Wiege mit dem Fuß in Bewegung. Daß Maria in M. sitzt statt liegt, erinnert an das Todesbild oben I, 1.

92. München 168v (Tafel XXXIX).

Zu Psalm 134, Vers 3/4.

Unterschrift: ‚Sie loben den Herrn im Tempel des Herrn.'

Gegeben ist ein Haus mit pyramidalem Aufsatz auf dem flachen Dache, bezeichnet ‚Tempel Gottes'. Davor steht auf feuerrotem Grunde zwischen zwei hohen brennenden Leuchtern Christus, IC XC, auf einem roten Schemel mit dem O ωN-Nimbus. Er erhebt aus dem schönen blauen Gewande mit Goldfalten hervor die Rechte, während die Linke ein braunes Buch hält. Links eine Gruppe von Priestern, попове: ganz am Rand einer mit langem Haar und Bart; unter dem blauen Obergewand kommt der braune Schulterstreifen hervor. Dann als Hauptperson ein Bischof mit rosafarbenem Obergewand und darunter einem braunen Seitenteil neben dem braunen Schulterstreifen. Auf den Schultern die weiße Bischofschärpe mit Goldkreuzen. Hinter beiden Priester in langen grauen Kaftanen. Auf der anderen Seite die пѣвци (Sänger), zwei bärtige Gestalten mit spitzen braungoldenen Tellerhüten, beide mit Kerzen in der Linken, die Rechte griechisch (?) segnend erhoben haltend. Der eine zur Linken hat ein blaues Gewand mit braunem Schulterstreifen und Goldrankenmuster, der andere ein rotes mit Rautenmusterung. Hinter ihnen zwei Begleiter.

Belgrad 213r. Der Bischof links interessant umgebildet. Die Bischofschärpe ist über den Arm geworfen und er trägt violette Dalmatika mit gelbem Rautenmuster. An dem Schulterstreifen rote Quasten. Die Priester sind in Weiß und ein geblümtes Obergewand gekleidet. Die Sänger tragen keine Kerzen, ihre Gewänder sind ohne Gold.

Anmerkung. Die Illustration ist im unmittelbaren Anschluß an die Psalterstelle entstanden und findet sich in den Psaltern mit Randminiaturen nicht. Interessant sind die Kostüme der beiden Gruppen. Davon unten.

93. München 170v (Tafel XL).

Zu Psalm 136, Vers 1/2.

Unterschrift: ‚Das Weinen der Jerusalemer auf dem Flusse Babylons, als sie in Gefangenschaft gerieten.'

Links die Stadt Babylon, градь| вавилонь (die Stadt Babylon), mit einem Giebelhaus und Zypressen in seinen Mauern. Rechts ein Berg, aus dessen Spitze ein breiter blauer Strom, ‚der Fluß Babylons' рѣка вавї|лонь|ска, entspringt. Am Ufer links sitzen die trauernden Juden, im ganzen zehn. Sie stützen den Kopf in die Hände und blicken apathisch vor sich hin. Hinter ihnen links Bäume, an denen graue Früchte und an roten Schnüren goldene Geißeln (?) hängen.

Belgrad 216r. Die Bäume links mit den Früchten und Geißeln sind ganz weggelassen.

Anmerkung. Dieselbe Miniatur auch in den Psaltern mit Randminiaturen. Im Barb. 222r sitzt links ein blauer Flußgott. Rechts, jenseits des Flusses, die Πέρσαι unter einem Baum, an dem Geräte hängen, links die Juden am Boden hockend. Vgl. auch Kiew 189r. Kondakov gibt in seiner Monographie über den Chludow-Psalter eine farbige Kopie nach dieser Miniatur. Perser und Juden sind hier entgegen Barb. auf der rechten Seite vereinigt. M. läßt wieder die Flußpersonifikation weg und setzt für die Perser das Stadtbild von Babylon ein.

94. München 175v (Tafel XL).[1]

Zu Psalm 142, Vers 1/2.

Unterschrift: ‚Der Engel des Herrn beschützte den David, als er von seinem Sohn Absalom verfolgt wurde.'

In brauner Felslandschaft sind links vier Reiter gegeben. Schwer gerüstet, tragen sie die hohen, weißen Dreieckschilde und Lanzen. Die beiden vorderen legen diese nach rechts hin ein nach David, ѫ̂, der in violettem Mantel (mit einem Streumuster in Gold) nach rechts eilt und zurückblickt. Hinter ihm, schemenhaft blau, ein Engel ӑггль гнь (der Engel des Herrn). Die Pferde in allen Farben blau, braun, rot und violett.

Belgrad 222r. Roter Grund, die Reiter legen alle vier Lanzen nach rechts ein. Engel braun.

Anmerkung. Vgl. für die gleiche Szene oben VII, 14/15 und die Verfolgung Davids durch Saul IX, 21 und XX, 43. In den Psaltern mit Randminiaturen wird Saul gegeben, wie er reitend an dem Baum hängen bleibt. Daß M. diese Darstellung umgeht und viermal denselben Typus wiederholt, zeigt eine gewisse Eintönigkeit. Sirku (Letopis 196, S. 25) zitiert für die Illustration Vers 3, was dem Inhalt nach richtig ist. Vučković (Letopis 213, S. 113) meint, die Rüstung der Reiter sei nicht serbisiert, sondern scheine eher der assyrischen ähnlich zu sein. So wertvoll ein solcher Nachweis auch für meine ganze Studienrichtung wäre, wage ich doch nicht, heute schon den Versuch eines Beweises anzutreten. Statt assyrisch wäre in jedem Fall eine passendere Bezeichnung zu setzen.

Τὸ πᾶσα πνοή.

Das Malerbuch § 362, S. 237f. nennt so eine große zyklische Darstellung, die sich öfter in den Vorhallen der Kirchen des Athos gemalt findet. Man hat angenommen, daß sie eine Illustration des 148. Psalms bedeute.[2] Das ist nur zum Teil richtig. Schon die Bezeichnung τὸ ‚πᾶσα πνοή' belehrt, daß der 150. Psalm mit inbegriffen sein muß, weil gerade der Beginn seines Schlußverses Πᾶσα πνοή (αἰνεσάτω τὸν κύριον) zur Bezeichnung der ganzen Darstellung geworden ist. Die gleiche Sachlage erweist auch die Analyse der atonischen Malereien, wie übrigens schon Didron[3] bemerkt hat. An der Hand der Illustrationen unserer serbischen Handschrift läßt sich diese Tatsache gut nachweisen. Sie ist der einzige Psalter, der tatsächlich alle drei Psalmen illustriert zeigt. Die Psalter mit Randminiaturen fallen in diesem Punkte merkwürdigerweise ganz außer Vergleich. Nur der Hamilton-Psalter zeigt Fol. 241r, 241v und 242r Illustrationen; sie beschränken sich jedoch lediglich auf den 148. Psalm. — Ich gehe so vor, daß ich versuche, jedes der in unserer Miniaturenfolge Nr. 95—105 dargestellten Motive in den Darstellungen der πᾶσα πνοή auf dem Athos nachzuweisen. Für jüngere russische Analogien vergleiche man Rjedins Beschreibung und Abbildung von entsprechenden Bildern in den Kirchen von Nowgorod und Jaroslav im Viz. Vremenik II (1895), S. 517 und Tafel IX.

95. München 181r (Tafel XLI).

Zu Psalm 148, Vers 5/6.

Unterschrift: ‚Die sieben Himmel.'

Vollbild: Auf dem Goldgrund ein großes blaues Oval mit sieben Querschichten, die durch Strahlen ineinander übergreifen und deren oberste Wolkenbildung zeigt. In der untersten ein roter Kopf en face, seitlich Sonne (rot, links) und Mond (blau, rechts) in der typischen Form, von Goldsternen umgeben. In einem kleineren Oval sitzt auf dem Doppelbogen in Gold Christus, IC XC, braunbärtig, in einem braunen Goldgewand. Die Linke hält ein rotes Buch, die Rechte ist offen an der Seite erhoben. Ihn umgeben drei Paar

---

[1] Eine retuschierte Abbildung Letopis Matice Srpske 213, Taf. 5.

[2] Repertorium für Kunstwissenschaft XVII (1894), S. 15f.

[3] Malerbuch, S. 239; nur hat sich dort ein störender Druckfehler 50 statt 150 eingeschlichen.

hintereinander stehender Engel; sie strecken ihm huldigend die bedeckten Hände entgegen. Ganz oben ist einer allein gegeben; er hält die Rechte offen vor sich. Unten faßt seitlich je ein brauner Cherubim und Seraphim an die Glorie, die auf einem ‚Thron‘, d. h. einem Kreise mit Flügeln ruht.

Belgrad 228ᵛ. Dreifach glatt gerahmt. Der mittlere Engel oben mit Szepter. Unten fehlt der rote Mittelkopf und darüber der ‚Thron‘. Dafür unklar Polyommata auf roten Flügeln.

Anmerkung. Christus in der Glorie kommt in M. zweimal vor, am Anfang 95 und am Schluß 105. Das kann natürlich in einem einheitlich komponierten Bilde der Πᾶσα πνοή nicht der Fall sein. Das Schlußbild 105 wird sich als eine nochmalige Zusammenfassung alles Voraufgegangenen herausstellen. In Kutlumus erscheint Christus in der Doppelrautenglorie mit den Evangelistensymbolen in den Ecken und einem Kreis mit der Inschrift Πᾶσα πνοή usf. Es folgen außen herum die Engelchöre, dann der Planetenkreis. Man vergleiche dazu das Malerbuch und in der Anmerkung dazu die Beschreibung des Gemäldes in Iviron von Didron. Auch Hamilton 241ʳ zeigt den Pantokrator mit den Engelchören, Sonne, Mond und Sternen. Eine abgekürzte Andeutung von alldem auch im Schlußbilde 105.

96. München 181ᵛ (Tafel XLI).

Zu Psalm 148, entlang des Textes rechts zu Vers 7—10.

Unterschrift: ‚Tiere und alles Vieh.‘

Hochbild in fünf Streifen übereinander, die braune Erde zwischen Goldstreifen zeigend. Zu oberst: 1. Auf der Erde, ȥемлıа, links ein blauvioletter Flügeldrache, darunter eine rote, rechts eine blaue Schlange, bezeichnet ȥмїєвє (Drachen), ganz rechts drei schwarze unregelmäßige Löcher, беȥ̂ны (Abgründe). 2. Links Feuergarben, ѡгнь (Feuer), dann weiß-blaue Flecken, Hagel, градь, dann ein Streifen Schnee, снѣгь, endlich drei Reihen Eiszapfen го̑ть (голоть = glacies). 3. Links Bäume, zypressenartig, mit bunter Füllung, dahinter die Beischrift гори (Berge), rechts zwei Berge, хльми (Hügel). 4. Links Bäume oder Blumen, schwarz mit roten Blüten, дрѣва пло̂ носна (fruchttragende Bäume), rechts zwei graubraune Bäume ohne Beischrift. 5. Allerhand Getier: Schildkröte, Wolf (?), Luchs (?), Taube, Rabe, Schlange, Reichsadler etc. (vgl. XLV, 105). Vertikal ein Papierstreifen aufgeklebt.

Belgrad 229ʳ. Alles ziemlich getreu, ohne Beischriften kopiert, unten eine weiße Möwe über der Schlange und dem roten Löwen.

Anmerkung. Unsere Miniatur illustriert den Text wörtlich in Streifen und Gruppen aufgeteilt. Ebenso Hamilton 241ᵛ. Die athonischen Gemälde dagegen führen bei dieser Gelegenheit alle die Spukgestalten vor, die durch des Pseudokalisthenes Alexanderroman[1] u. ä. in ihrer Phantasie Eingang gefunden haben, so in Kutlumus den Menschen mit dem Kopf auf der Brust und den mit dem Eselskopf.[2] Daneben der Kentaur. In der Portaïtissa der Lavra kommt dazu die Nereide und der Satyr; der Mensch mit dem Kopf auf der Brust wird von dem mit Esels(oder Schweins?-)kopf um die Beine gefaßt. In Docheiariu ist statt der fischleibigen Nereide die Sphinx mit Tierleib, daneben Einhorn und Greif gegeben. Nur die von Didron beschriebene Darstellung in Iviron läßt alle diese Fabeltiere weg und hält sich wie M. ausschließlich an den Psaltertext. Die Darstellung ist da in die Südecke zusammengedrängt.

97. München 182ʳ (Tafel XLII).

Oben zu Psalm 148, Vers 11.

Im oberen Streifen erscheint nach rechts schreitend eine Prozession. Voraus gehen drei Könige цр̑їє. Der erste mit dreiteiliger breiter Krone, rotem Untergewand, violetter

[1] Vgl. meine Ausgabe des griechischen Physiologus, S. 109.

[2] Vgl. dazu Reich im Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft XL (1904).

Pänula, die beiden anderen mit runden Kronen, der mittlere mit blauem, der dritte mit rotem Kaftan und Goldgürtel. Es folgen fünf Leute, людїє, in langen bunten Kaftanen, einer mit violettem Mantel, alle barhaupt. Dann drei Männer in reich mit Gold gemusterten Kaftanen, der mittlere mit violettem Obergewand, auf dem Haupte konische blaue Mützen mit wagrechten Goldstreifen. Sie sind bezeichnet кнєѕї. Endlich drei Männer, wieder blau, grünviolett und rot, mit Goldstäben in den Händen und blauweißen, runden Mützen mit radialen Goldstreifen. Beischrift соу|дїє (judices).

Belgrad 229ᵛ geht mit 98 voraus, dann erst folgt **230ʳ** unsere Nr. 97: die Gruppen bar ohne Berücksichtigung der Beischriften gemischt: Drei Könige an der Spitze, dann Leute, Fürsten und Richter, aber ganz ohne entsprechende Charakteristik.

98. München 182ʳ (Tafel XLII).

Unten zu Psalm 148, Vers 13.

Ein Streifen mit einer nach rechts schreitenden Prozession; alle Gestalten barhäuptig. Voraus zwei Männer in roten Kaftanen, die einen Blaugekleideten in die Mitte nehmen, alle mit Goldgürteln. Überschrift юноте (juvenes). Hinter ihnen, durch eine grüne Figur getrennt, drei Frauen, дв҃н (virgines), mit kurzem weitärmeligen Obergewand. Die erste erhebt den nackten rechten Arm zur Brust, die dritte faßt die zweite mit der Linken an der Schulter. Es folgen, dicht aneinandergedrängt, zwei bärtige Männer in langen Kaftanen, старци (senes), dann ein Knabenpaar, endlich drei größere Bartlose, юноше (juvenes), die sich gegenseitig anblicken.

Belgrad 229ᵛ vor 97: nachgedunkeltes Inkarnat, große Köpfe. Vorn rechts sechs Mädchen, dann zwei Greise, dann Jünglinge; die doppelte Vorführung der iuvenes ist also vermieden.

Anmerkung. Der Hamilton-Psalter zeigt diese Chöre 241ᵛ und die Jünglinge 242ʳ. Unter den Königen auch Konstantin und Helena. Bezeichnend sind die verschiedenen Formen der Kopfbedeckungen. In Iviron nehmen die mit den Bezeichnungen von Psalm 148, Vers 11/2 versehenen Gruppen noch die Südecke ein und ziehen sich nach der Nordwestecke. Auch in Kutlumus, Lavra und Dochiariu finden sich diese Chöre immer mit interessanten Kostümdetails.

99. München 182ᵛ (Tafel XLII).

Zu Psalm 149, Vers 2/3.

Unterschrift: ‚Den Herrn im Tempel loben die Gesegneten und die ganze Versammlung (Synagoge) Israels.‘

Breitbild. Rechts eine Kirche, цр҃ь|ковь, mit einer Haupt- und zwei kleineren Kuppeln, ferner einer Kuppel über der Tür, dazu rechts die Apsis. Von links her kommt ein Zug von Männern, an ihrer Spitze im vorderen Gliede zwei Mönche mit langen Bärten, dann ein andächtig Aufblickender in härenem, kurzem Kittel, dann, in Vorderansicht dastehend, ein Mann mit spitzem Bart, roten Schuhen und einem braunen Kaftan in Goldrankenmusterung mit Goldgürtel. Um ihn Männer in roter Kleidung ohne Nimbus und rückwärts eine zweite Reihe, die sich ebenfalls nach rechts auf die Kirche zu bewegt, wieder unter Vorantritt mehrerer Heiliger, darunter Bärtige, voraus eine anbetend Aufblickende, nackt, dann vielleicht zwei Nonnen. Köpfe stark abgesprungen.

Belgrad 230v. Kirchenvorbau gelb. An den Figuren links unten alles entstellt. Oben links zwei Frauen mit Kronen (in M. zu ergänzen?), dann zwei Nonnen, dann eine Nackte anbetend voraus. Alle Figuren mit Nimbus.

Anmerkung. In Kutlumus ist die Kirche inmitten von zwei Reihen Mönchen gegeben. Ob in Lavra die eine Kirche tragenden Mönche zu 148 oder 149 gehören, kann ich nach meinen Notizen nicht feststellen. In Iviron ist die Darstellung der Kirche mit der darauf zuströmenden Menge ausdrücklich mit 149, 1 bezeichnet: Η ΑΙΝΕCΙC (ΑΥ)ΤΟΥ ΕΝ ΕΚΚΛΗCΙΑ ΟCΙΩΝ.

100. München 183r (Tafel XLIII).

Zu Psalm 149, Vers 6/7.

Breitbild unter dem Text ohne Beischrift. Auf dem grünen Grunde stehen zwischen den beiden Goldstreifen sechs Krieger ohne Kopfbedeckung und erheben wie prüfend ihre großen Schwerter mit der Rechten, indem sie zugleich mit der Linken die schwarze Scheide halten. Sie tragen über dem Goldpanzer blauen Besatz und bis auf einen, der roten Mantel hat, blaue Chlamyden. Die engen Hosen wechseln in der Farbe, die hohen Stiefel sind braun mit Gold.

Belgrad 231r. Die Männer halten in der Linken große schwarze Lanzen. Die Schwerter sind breit und zum Teil krumm. In der Mitte ein Felsgipfel. Rankenrahmen.

Anmerkung. In Kutlumus finden sich diese Krieger nicht, obwohl die zugehörige Psalterstelle 149, 6 inschriftlich zitiert ist: ῥομφαῖαι δίστομοι ἐν ταῖς χερσίν. Ebensowenig sind die ‚Schwerter' in Iviron für sich isoliert. M. scheint also in diesem Detail eigenartig. Die Nebeneinanderstellung von sechs Kriegern hat vielleicht eine Parallele im Kosmas Indikopleustes, Garrucci 145, 1.

101. München 183v (Tafel XLIII).

Zu Psalm 149, Vers 8/9.

Unterschrift unter dem Texte: ‚Sie fesseln die Könige an den Füßen und die Glorreichen derselben an den Händen.'

Dargestellt sind in der Mitte drei Könige, die in Vorderansicht nebeneinanderstehen, umschlossen von einem Kreise von Figuren. Der König links in Blau hat die Arme gesenkt, zwei Knechte sind beschäftigt, ihm blaue Ketten um die roten Füße zu legen. Der mittlere in Rot hat die Arme über der Brust gekreuzt, der dritte in Violett hält die Hände vor den Leib. Vor ihm sitzt ein vierter König in Blau, trauernd, den Kopf in die Linke gestützt (wie Josef bei der Geburt), ein Diener macht sich kniend mit Ketten an seinen Füßen zu schaffen. Beiderseits von dieser Mittelgruppe Männer ohne Kopfbedeckung mit kurzen, links violetten, rechts roten kurzen Röcken, links roten, rechts blauen Hosen und hohen braungoldenen Stiefeln. Es sind halb Entkleidete, die von anderen an den Armen festgehalten werden und die Brust von Ketten umschlungen zeigen. Der Gefesselte links wird vom Rücken gesehen. Im Hintergrund eine Reihe von Männern mit teilnehmenden Gebärden, die Arme unter dem Gewande verborgen haltend.

Belgrad 231v. Ziemlich treu kopiert, nur wird der Gefesselte links von vorn gesehen.

Anmerkung. Die Illustration zu Vers 8 erscheint in Iviron am ausführlichsten behandelt, leider ist gerade diese Stelle der Nordseite links sehr verblaßt: die drei Könige liegen auf dem Boden und werden von Soldaten mißhandelt. Daneben rechts nehmen Soldaten Männer in Turbanen gefangen; dann noch ein König mit Fahne. Auch in Kutlumus ist die Züchtigung der Könige dargestellt; es sind ihrer da sechs.

102. München 184r (Tafel XLIV).

Zu Psalm 150, Vers 1.

Breitbild: Zwischen den Goldstreifen bewegen sich auf graugrünem Grunde zwei Reihen von Gestalten nach rechts, alle mit Nimben, unten Männer in bunten Kaftanen mit andersfarbigen Mänteln, Goldreifen im Haar, oben Frauen, an der Spitze Gekrönte. Die vordere von ihnen mit einem schwarzen, die zweite mit einem weißen Schleiertuch über der Krone, dazwischen eine, dahinter vier Frauen. Diese obere Reihe ist am Rande bezeichnet лїкь м҄чнць (der Chor der Märtyrerinnen), die untere лїкь м҄чнкь (der Chor der Märtyrer). Sie bewegen sich alle so mit erhobenen Händen nach rechts, daß man die Fortsetzung der Prozession auf der folgenden Seite erwartet.

Belgrad 232r. Schematisch kopiert, die Männer ohne Goldreifen, die Frauen an der Spitze (vier) mit großen Kronen, dann drei verhüllt, die vorletzte links mit entblößter rechter Schulter zurückblickend. Im Hintergrunde Felsen.

Anmerkung. Chöre der Märtyrer habe ich in den Athosgemälden ebensowenig notiert wie die sechs Schwertträger Nr. 100.



Abb. 29 (Belgrad 232r), Psalm 150, 2: Lob Gottes mit Posaunen und Tanz.

103/4. München 184v (Tafel XLIV).

Zu Psalm 150, Vers 3.

Im oberen Streifen 103: Männer Gitarre spielend, voraus Posaunenbläser, schreiten nach rechts, in ihrer Mitte zwei Männer mit Zithern. Im unteren Streifen, der vom oberen durch den Text Vers 4 getrennt ist, folgt 104: acht Männer schlingen, indem sie sich die Arme gegenseitig auf die Schultern legen, einen Kreis und bewegen sich so im Tanzschritt unter Vorantritt eines neunten, der zurückblickend allein tanzt und in der Rechten einen goldenen Stab, in der Linken eine Trommel hält.

Belgrad 232r (Abb. 29). Oben richtig kopiert, große Köpfe, den Reigen unten tanzen offenbar Frauen mit nackten Armen und langen Haaren. Der Mann, der vorausschreitet, hat in der Rechten einen Trommelschlägel, in der Linken ein Hölzchen (?). Um den in ein weißes, geblümtes Tuch gewickelten Hals hängt ihm eine Trommel.

Anmerkung. Die Illustration von 150, Vers 3/5 nimmt auf dem Athos einen sehr breiten Raum ein. Kutlumus: Zwölf Mädchen im Reigen, dazu je zwei Gestalten mit Geigen, Flöten und Trommeln. Dann folgt David selbst und ein Reigen von sieben Männern, umgeben von solchen mit Posaune, Gitarre und Pauke. Besonders beachtenswert ist im Zusammenhang mit dem Utrecht-Psalter die Einführung einer Orgel, die ein Mann tritt. Diese Musikanten und die Orgel auch in Dochiariu und Lavra. In Iviron ist diese Stelle ebenfalls reich illustriert: einem Trommelschläger und zwei Reigen tanzenden Jünglingen folgt ein Mann, der mit zwei Knaben nach links tanzt. In der SO-Ecke Trommelschläger, Posaunenbläser, dann der Prophetanax Salomon und David, ersterer mit einer Schriftrolle, letzterer leierspielend. Es folgt ein Altar mit aufgeschlagenem Buch: αἰνεῖτε τὸν θεὸν ἐν τοῖς κτλ. Dann ein greiser Posaunenbläser und nach der NO-Ecke zu fünf Jungfrauen reich gekleidet, die nach außen gekehrt den Reigen tanzen.

105. München 185r (Tafel XLV).

Zu Psalm 150, Vers 6 (Schluß des Psalmes).

Unterschrift: ‚Jeder Odem lobet den Herrn.‘

In einem Hochbilde sieht man oben den blauen Himmelskreis mit Strahlen, darin Christus, IC XC, in blauem Goldkleide, beide Arme nach den Seiten erhebend. Im äußeren Kreise die Sonne rot und den Mond blau in der typischen Form, dann zwischen Sternen die Brustbilder zweier auf Christus zuschwebender Engel. Unten stehen auf beiden Seiten in symmetrischer Gegenüberstellung zuerst zwei Könige mit Nimben um die breiten, braunen Kronen, links in rotem, rechts in violettem Gewand, dann zwei Bischöfe in Weiß, wahrscheinlich einst ebenfalls mit Nimben, dann links ein Bärtiger in blauem Kaftan, rechts eine Frau (?) in rotem Kaftan mit Goldrautenmuster, beide in schwarzen Schuhen und mit modiosartiger Kopfbedeckung (links rot, rechts blau). Sie scheinen den gebückt dastehenden Bischöfen die eine Hand aufs Haupt zu legen oder die Hände, hinter deren Häuptern hinweg, nach den Kronen zu strecken. Es folgt links, durch eine Gestalt im Hintergrund vermittelt, eine Frau in hellblauem Untergewand und rotem Mantel, der die rechte Brust und Schulter freiläßt. Sie blickt, von der Mitte abgewendet, zurück nach Christus und hält einen langen goldenen Stab mit roter Flamme geschultert. Über ihr die Beischrift свѣ, der Tag. Auf der rechten Seite eine Frau (?) in blauem, goldgemustertem Gewand, die der Frau vor ihr die Rechte auf die Schulter legt. Dann schwarz нощ', die Nacht, mit gesenkter Fackel. Unten sind Tiere und Vögel nebeneinander gemalt, darunter der rote Doppeladler, ein Uhu, Fasan, Rabe, ein roter Löwe und Schlangen.

Belgrad 233r. Christus unbärtig als Emmanuel mit Ο ὨΝ. Die Engel fassen an Sonne und Mond. Sterne fehlen.

Zwei Könige in Rot (zwei greise Erzbischöfe) in der charakteristischen Tracht von 92 (violett und schwarz kariert, das Omophor über dem Arm), dann links das Mädchen, das den Bischof an der Schulter faßt, rechts ein Bärtiger mit Krone. Diese sechs mit Nimben, dann zwei Frauen und Tag und Nacht, beide mit schwarzen Besen in der Hand, links blauem, rechts rosa Gewand. Unter den Tieren, die schlecht kopiert sind, auch der Storch.

Anmerkung. Dieses Schlußbild kündigt sich schon durch die Überschrift Πᾶσα πνοή (serbisch) als Zusammenfassung des Ganzen an. Die Einführung der Personifikationen von Tag und Nacht wird schwerlich Erfindung des serbischen Malers sein, sondern auf eine alte Vorlage zurückgehen. In den athonischen

Malereien findet sich diese Andeutung der Zeit nicht, dafür ist in Iviron der Zodiacus gegeben. In Kutlumus und Iviron ist als Andeutung des Raumes ein aus der Erde hervorkommender Trompetenbläser eingeführt. Didron scheint ἡ γῆ dabei gelesen zu haben, ich notierte in Kutlumus πνεῦμα κατ..., also die Bezeichnung einer von den vier Winden der Himmelsrichtungen.

Zu der farbigen Nachbildung im Titelblatt möchte ich, um ganz gewissenhaft zu sein, bemerken, daß sie bis auf einige Kleinigkeiten verläßlich ist. Das Original wirkt etwas stumpfer in den Farben und das Rot von Doppeladler, Löwe und Schlange ist etwas heller, d. h. mehr mit Gelb als mit Blau durchsetzt.

Der überzählige Psalm (ψαλμὸς ἰδιόγραφος).

106. München 186r (Tafel XLVI).

Nach Schluß des Textes 185r.

Vollbild, die Beischriften zwischen den Figuren. Dargestellt sind Szenen aus dem Leben Davids.

1. Er sitzt zunächst links oben auf einem Felsen in einer Felslandschaft, die von einem blauen Flusse umzogen ist. Mit beiden Händen die Zither vor sich haltend, blickt er nach rechts; Schafe umgeben ihn, links sieht man seinen Hirtenstab. Beischrift: ‚David weidet die Schafe.'

2. Rechts unten in der Ecke ist er gegeben, durch Felsen von der linken Seite getrennt, auf dem roten Löwen stehend, vor dem der braune Bär liegt, beide blutend. David schwingt die Keule über ihnen. Beischrift: ‚David tötete den Löwen und Bären.'

3. Es folgt rechts oben, wie David den Hirtenstab in der einen, die Schleuder gesenkt in der anderen Hand dem Heere mit Goliath an der Spitze gegenübersteht und in der Rechten die Schleuder schwingt. Beischrift: ‚David erschlägt den Goliath mit der Schleuder.'

4. Endlich links unten, wie er dem vor der (in die Berge flüchtenden) Front auf dem Boden liegenden Goliath mit einem großen Schwerte den Kopf abschneidet, mit der Inschrift: ‚David tötete den Goliath, indem er ihm das Schwert wegnahm.'

Belgrad 233v. In 2 und 3 hat David große schwarze Knüttel in jeder Hand. So auch, wie er Goliath bei der Tötung am Helm packt.

Anmerkung. Diese Illustration findet sich auch im Barb. 242r, doch nur in drei Szenen: der leierspielende David, das Ringen mit dem Löwen und die Tötung des Bären. In Kiew 205r ist außer dem Leierspieler und der Tötung des Löwen noch die Salbung und eine Goliathszene gegeben, alle natürlich einzeln am Rande. Im Vatikanus 1927 wird der leierschlagende David zur Salbung geführt, dazu Goliathkampf und Triumph (zu Pferd).[1] M. wählt die Szenen so, daß sie die einleitenden Miniaturen aus dem Leben Davids ergänzen. Dort war statt der Jugend Davids dargestellt, wie Saul König wird. Der Kampf mit Löwe, Bär und Goliath finden sich nebeneinander auch im Basileios-Psalter der Marciana, aber getrennt, nicht in einer Landschaft vereinigt wie in M. Einzeln kommen die Illustrationen in allen Psaltern mit Vollbildern vor, von Paris. 139 angefangen. Die Miniaturen dieses überzähligen Psalmes sind im Hamilton-Psalter als Titelblätter verwendet.

C. Die Hymnen.

107. München 186v (Tafel XLVI).[2]

Erster Hymnus des Moses (Exodus XV). Das Bild folgt ohne Zwischentext unmittelbar auf 106.

Unterschrift:, Mariamne, Mosis Schwester, nachdem sie das Rote Meer durchschritten, tanzt mit den übrigen Jungfrauen den Chortanz.'

[1] Vgl. Tikkanen, S. 99.

[2] Eine retuschierte Abbildung auch Letopis Matice Srpske 213, Taf. 6.

Oben eine Zierleiste, dann ein Inschriftstreifen griechisch, von dem man lesen kann: ὦ ᾱ της μαριαμνης αδελφῆ τȣ μωυσεῶ . . . (bis hierher sicher) und einige Buchstaben unleserlich. Unten zwischen den Goldstreifen ganz vorn auf graugrünem Grund ein Reigen von vier Tänzerinnen, die sich gegenseitig die Hände auf die Schultern legen. Die Vortänzerin links unten und die in der Mitte stehende Chormeisterin Mariamne, um die ein blauer Schleier flattert, halten weiße Tücher in den Händen. Rechts eine Frau in Blau mit rotem Kopftuch und einem Kind auf den Schultern, davor rechts zwei Knaben, dahinter ganz rechts oben eine Tänzerin mit Goldkastagnetten. Auf der linken Seite drei Mädchen mit Instrumenten: die vorderste mit einer Trommel, die sie mit einem Goldstabe schlägt, dann eine mit Schallbecken und eine dritte in Blau, deren Instrument ich nicht deutlich erkenne (in der Linken eine Schellenklapper?). Vielleicht ist sie auch singend dargestellt, ihr Mund ist weit geöffnet.

Belgrad 234v. Die vier Tanzenden mit geblümten Tüchern um den Hals; statt Kastagnetten halten die auf der rechten Seite weiße Tücher, ebenso die äußerste Musikantin links. Der Ornamentstreifen oben ganz anders, arabisierend.

Anmerkung. Diese Tanzszene findet sich getrennt von dem Exodusbilde sonst nur noch in Kiew 206r, aber auch da ist sie wie im Chludov-Psalter,[1] Barb. 243r und Hamilton 243v in Verbindung mit dem Exodus zu denken und steht mehr zufällig von diesem getrennt allein auf der folgenden Seite. Sirku (Letopis 196, S. 26 f.) meint, der Tanz sei dem serbischen Nationaltanz Kolo ähnlich, die Frauen sprängen, wie es in Seljance vorkomme und ihr Kleid entspreche ungefähr dem nationalen Schnitt. Vučković (Letopis 213, S. 113 f.) lehnt das ab und meint, die Frauenkleider seien die biblischen. Vgl. was oben S. 62, Nr. 94 gesagt worden ist. Für Mirjam allein ist auch Fol. 264v des Pariser Gregor 510 (abgebildet bei Omont, Facsimilès pl. XLII) zu vergleichen.

108. München 190r (Tafel XLVII).

Zweiter Hymnus des Moses (Deuteron. XXXII, 21 f.).

Vor drei feuerroten Türmen (die beiden links mit Türen), an deren am meisten rechts stehendem ein Mann in blauem Kittel mit dem Spatel arbeitet, während ihm ein Handlanger ein graublaues Gefäß mit roter Füllung bereit hält, sieht man Männer in kurzen Röcken stehen, die sie mit den Händen aufschürzen. Sie treten mit den nackten Füßen in eine rote Masse, in die links und rechts zwei gebückte kleine Gestalten mit den Händen greifen. Auf der linken Seite geschieht das mit einem Instrument und einem rechteckigen Kasten. Die rote Färbung scheint erzeugt zu werden durch die Beimischung von Blut, das beim Ritzen des Armes einer Gestalt links herunterrinnt, die den Arm mit Hilfe einer anderen gebückten Gestalt dahinter ausgestreckt hält. Ein ganz am Rande links stehender Mann nimmt mit einem Goldmesser den Aderlaß vor.

Belgrad 237v. Zwischen den Türmen ist der Grund weiß ausgespart. Die Figurengruppen sind etwas deutlicher gegliedert, die Füße verschwinden in der roten Masse.

Anmerkung. Es fällt auf, daß zu diesem Bilde wieder einmal die erklärende Beischrift fehlt. Der Maler verstand wahrscheinlich im Original nicht mehr, was dargestellt war. Infolgedessen ist die Deutung erschwert. Darauf wird unten näher einzugehen sein.

109/110. München 191r (Tafel XLVII).

Deuteron. XXXII, Vers 30.

Überschrift zum oberen Streifen 109: ‚Einer verfolgt Tausend.‘

---

[1] Abbildung Tikkanen, S. 19.

Ein Haufen Reiter auf bunten Pferden wird verfolgt von einem einzigen, der, hinterhergaloppierend, seine lange Lanze gegen die Kruppe des einen Pferdes richtet. Während die Verfolgten sich über den Hals des Pferdes legen und scheu zurückblicken — einer hält den Fuß fast horizontal im Bügel — sitzt der Verfolger kerzengerade aufrecht.

Unterschrift zum unteren Streifen 110: ‚Und zwei Zehntausend.‘

Rechts wieder der Haufen Reiter, hinter ihnen der gleiche Verfolger, den jetzt im Hintergrund ein zweiter begleitet; dieser holt mit der Lanze gegen die Fliehenden aus.

Belgrad 238ʳ (Abb. 30) zeigt (mit Ausnahme der Farben) eine ziemlich getreue Kopie. Bezeichnend sind die langen Säbel, die allen Reitern an die Seite gehängt sind. Alles ist um ebensoviel deutlicher, wie es unkünstlerischer geworden ist.

Anmerkung. Eine Illustration dieser Stelle auch im Barb. 248ʳ: Zwei Reiter sprengen nach rechts, der vordere stößt einen dritten mit der Lanze nieder. Darüber rechts eine Reitergruppe vor einem Christusbild.

Abb. 30 (Belgrad 238ʳ), Deuteron. XXXII, 30: Einer verfolgt Tausend . . .

111. München 192ʳ (Tafel XLVIII).

Deuteron. XXXII, anschließend an Vers 39/40. In einem kleinen Bilde ist blau in Blau auf grauem Grunde als Pantokrator, IC XC, ветьхн дьмн (vetustus diebus), dargestellt. Um seinen Kreuznimbus mit Ο ωΝ noch der Rautennimbus. In strenger Vorderansicht, mit zweizipfeligem Bart gegeben, hält er die Rechte lat. segnend nach innen und in der Linken eine Rolle mit der Aufschrift, in der man nur einzelne zyrillische Buchstaben ohne richtigen Sinn entziffern kann, es dürfte irgend ein Spruch sein.

Belgrad 239r gibt das Bild farbig mit der Beischrift САВАѠ. Kopf auffallend klein. Kein Rautennimbus.

Anmerkung. Für die Darstellung des Alten der Tage ist unter anderem zu vergleichen die Titelminiatur im Oktateuch von Smyrna Fol. 2r[1] und ebenso diejenige des Londoner Psalters vom Jahre 1066.

112. München 192v (Tafel XLVIII).

Hymnus der Hanna (I Reg. II, 1/2).

Der Text beginnt: Das Gebet Hannas, der Mutter Samuels. (Anfang mit einer Goldinitiale, in der man rot ein Gesicht skizziert sieht.)

Das Bild ist klein und hat unter dem Texte die Beischrift: ‚Das Gebet Hannas, der Mutter Samuels.'

Gegeben ist zwischen zypressenartigen Bäumen eine Frau mit Nimbus, die sich mit erhobenen Armen nach rechts dem Viertelkreise zuwendet. Darin die Hand, ρѹка бж҃нꙗ (manus dei). Kopf der Frau abgesprungen.

Belgrad 239v. Die Hand fehlt. Die Bäume typisch grün mit Weiß.

Anmerkung. Die Miniatur zu diesem Gesange Barb. 249r zeigt Anna mit dem kleinen Samuel im Arm stehend. Die Darstellung dieser Anna ist häufig. Vgl. Denkschriften, Bd. LI, II. Abh., S. 138 und 161 f.

113. München 194r (Tafel XLVIII).

Hymnus des Habakuk (Hab. III, 2).

In der Überschrift: ‚Die Verkörperung des Wortes, Habakuks Worte.'

Unter der Zeile: ‚Die Weissagung des Propheten Habakuk.'

Anfang mit der Initiale Г in Gold. Das im Text ausgesparte Bild stellt den Propheten Habakuk, п҆рркь авакѹмь, in weiten blauen Gewändern in Vorderansicht dar, merkwürdigerweise mit auseinandergestellten Beinen in lebhafter Bewegung, wie er, die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger erhebend, nach rechts hin blickt und eine weiße Rolle mit der Aufschrift

гн҃ ѹ
слы
шах
слѹ

(Herr, ich habe dein Gericht gehört. Habak. III, 2) gesenkt hält.

Unterschrift unter der ganzen Textkolumne: ‚Die Prophezeiung des Propheten Habakuk.'

Belgrad 240v. Haltung beibehalten, nur ist der Mantel rot. Rolle ohne Inschrift.

Anmerkung. Im Barb. 250v steht Habakuk ähnlich da. Über ihm ein Christusbild, links der Mond, rechts die Sonne untergehend.

114. München 195v (Tafel XLVIII).

Das Gebet des Propheten Jesaias (Is. XXVI, 9).

Unterschrift: ‚Der Prophet Jesaias empfängt von der Hand des Engels zu dem Munde glühende Kohlen.'

Am Anfang eine Goldinitiale mit Rankenendigungen. In dem kleinen Bildquadrate steht der Prophet Jesaias, п҆рркь ıса (einige Buchstaben unter dem Engel kann man nicht

---

[1] Taf. XXXI meiner Schrift ‚Der Bilderkreis des griechischen Physiologus'.

entziffern), in Schrittstellung nach rechts und erhebt den Kopf zu einem Engel, der blau in Blau von rechts oben herabschwebt und ihm die rote Kohle zum Munde hält.

Belgrad 242r. Der Engel mehr bunt, Jesaias weniger energisch. Auf seinem Kopf das Käppi.

Anmerkung. Diese schon im Kosmas Indikopleustes vorkommende Szene[1] findet sich nicht in den Psaltern mit Randminiaturen. Barb. 252v sieht man zuerst Jesaias vor dem Halbkreis, dann wie ein Engel eine Gestalt mit auf den Rücken gebundenen Händen schleift. Ähnlich Pantokrator 216r.

115. München 197r (Tafel XLIX).

Gebet des Jonas (Jon. II, 3).

Textanfang: ‚Das Gebet des Propheten Jonas. Jonas schrie aus dem Bauche und sprach.'

Überschrift über der Textkolumne: ‚Das Schwimmen Jonas des Propheten im Meere und wie ihn der Fisch verschlang.'

Am Anfang die Goldinitiale B. In dem kleinen Bildchen ein Schiff mit aufgespanntem weißen Segel (mit Goldkreuz), darin Männer. Einer rudert, ein anderer hält den in seinem blauen Gewand kaum erkennbaren Jonas, der mit dem Kopf im Rachen des braunen Walfisches steckt, an den Füßen. Zu beiden Seiten die braunen Ufer.

Belgrad 243r. Das Land umschließt ganz das polygonale Meer. Segel gerefft, alles banal deutlicher.

Anmerkung. Im Barb. 254r ist Jonas zuerst stehend im Gebet, dann im Bauch des ΚΗΤΟϹ, endlich dargestellt, wie ihn der Walfisch ausspeit. Vgl. über diesen Typus Denkschriften, Bd. LI, II. Abh., S. 148.

116. München 199v (Tafel XLIX).

Gebet der drei Jünglinge im Feuerofen (Dan. III). Zu dem Fol. 197v beginnenden Gesang.

Überschrift zum Texte: ‚Gebet Azarias aus dem Buche des Propheten Daniel. Hymnus 7.'

Überschrift zum Bilde: ‚Die heil. drei Jünglinge mitten im Feuerofen.'

Man sieht in dem oben von drei Bogen, unten und seitlich von einer Art Mauer, aus deren Zinnen Feuer aufschlägt, gebildeten Ofen die drei Jünglinge stehen: der mittlere in Vorderansicht, die seitlichen ihm im Profil zugewendet, alle mit erhobenen Armen. Sie sind in Blau gekleidet und haben kleine weiße Käppis mit blauen Tupfen auf den Haaren. Über dem mittleren schwebt mit ausgebreiteten Armen ein Engel.

Beischriften im Bilde: (ο αγιος) αζαριας ο αγιος ανανιας ο αγιος μισαηλ.

Belgrad 245r. Die Käppis rot, das Haar lang; sonst treu kopiert.

Anmerkung. Der Typus mit dem Engel ist der allgemein orientalisch-byzantinische. Vgl. mein ‚Der Bilderkreis des griechischen Physiologus', S. 81.

117. München 201r (Tafel XLIX).

Zum Hymnus der drei Jünglinge (Dan. III) gehörig, eingeschaltet zu Vers 63/64.

Überschrift über der Textkolumne: ‚Der Prophet Daniel wurde in die Grube geworfen in Babylon zu den Löwen und als Abakuk in Jerusalem die Speise seinem Vater trug aufs Arbeitsfeld —'

Als Fortsetzung seitwärts ‚— brachte ihn der Engel mit der Speise in die Grube vor den Propheten Daniel.'

---

[1] Garrucci 148, 2; vgl. Denkschriften, Bd. LI, II. Abh., S. 164.

In dem Breitbilde sind zwei Felsberge gemalt, die links eine schwarze Höhle umschließen. Darin steht zwischen zwei kleinen roten Löwen Daniel, оагіос (?) даниил, mit blauem Untergewand und rotem Mantel nach rechts gewendet da und streckt die Hände einem Korbe entgegen, den ihm der von einem Engel, агг кv, getragene Habakuk zuträgt. Rechts am Rande die Beischrift: ‚Der Engel trägt Habakuk zum Propheten Daniel.'

Belgrad 246r. Ziemlich genau kopiert, rechts unten Pflanzen.

Anmerkung. Die Miniatur ist an dieser Stelle sonst nicht nachweisbar. In den Psaltern mit Randminiaturen findet sie sich zu Psalm 124, 1.[1] Die Komposition erinnert an jene des vatikanischen Menologiums, nur ist die Habakukszene in lebhafter Bewegung zugefügt. Vgl. dazu mein Orient oder Rom, S. 92 f.

118. München 201v (Tafel XLIX).

Lobgesang Mariä (Luk. I, 46 f.).

Titel: ‚Der Lobgesang der Deipara, nach Lukas dem Evangelisten.'

Neben der Initiale B die Darstellung der Verkündigung und Begegnung vor einer roten Wand mit zwei Türen. In der Verkündigung links steht Maria, MP ΘV, in der Mitte auf dem braunen Thron und setzt die roten Füße auf einen Schemel. Sie stützt den Kopf in die Rechte und hält in der Linken eine rote Spindel gesenkt. Vor ihr links der Engel mit der Goldinschrift гвр (? sehr unsicher, es könnte auch etwas Griechisches sein) mit einem Goldstabe, die Rechte zu ihr erhebend. Im Strahl die Taube.

Ganz rechts, etwas kleiner, die beiden Frauen einander umarmend. Beide in blauem Untergewand, die linke, MP ΘV (?) mit blauviolettem, die rechte, на (?) (Elisabeth), mit rotem Obergewand. Maria mit einem punktierten Goldkreuz auf den Schultern.

Belgrad 246v. Der Stab des Engels bildet sich oben in eine rote Blüte um. Maria spinnt stehend. Elisabeth küßt Maria auf die Wange.

Anmerkung. Im Barb. 259r ist zu diesem Hymnus die Hodegetria stehend gegeben. Unsere Typen weisen auf Mesopotamien und Jerusalem.[2]

119. München 202v (Tafel XLIX).

Hymnus des Zacharias (Luk. I, 68 f.).

Unter dem Texte die Unterschrift: ‚Die Geburt des heil. Johannes des Vorläufers.'

Vor einer in flachem Bogen mit seitlichen Vorbauten und links mit einer Säule abschließenden Architektur sieht man rückwärts in der Mitte auf rotem Lager Elisabeth halb sitzend, halb liegend; sie läßt die Linke auf dem Knie ruhen. Drei Frauen nahen hinter dem Lager, eine überreicht eine Schüssel, nach der die Wöchnerin mit der Rechten greift. Vorn links wie XXXIX, 91 die braune Wiege mit dem weiß eingehüllten Kinde IΩ in goldenen Wickelbändern. In der Architektur ist rechts ein Bogen ausgespart; darin sitzt schreibend Zacharias in Priesterkleidung.

Belgrad 247r. Kopie sehr banal; Zacharias nicht separiert. Vor Elisabeth auf dem Bett Schüsseln etc.

Anmerkung. Vgl. die Miniatur im Urb. 2 bei d'Agincourt, Peint. pl. LIX. Im Barb. 260r sieht man Zacharias mit dem Rauchfaß in der Rechten, den Johannesknaben im linken Arm tragend. In der Miniatur Hamilton 261v, 262r trägt die neben Zacharias sitzende Elisabeth das Kind.

---

[1] Vgl. mein Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, S. 80.

[2] Vgl. Byz. Denkmäler I, S. 71.

D. Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter.

120. München 203ᵛ (Tafel L)

beginnt mit einer reichen Leiste, dann folgt schwarz der Text: ‚Ein Mann ging aus Jerusalem nach Jericho‘ (Luk. X, 30 ff.).

Man sieht in der Miniatur hinter Felsen zwei Städtebilder, links mit Architekturen Jericho, ἐρϊχῶ, rechts mit Bäumen Jerusalem, єрнмь. Rechts vorn eine Höhle in einem Berge, hinter dem, von Jerusalem her, ein bärtiger Mann herankommt, der ein violettes Gewandstück über einem roten geschulterten Stabe trägt. Im Vordergrunde drei schwarze Männer mit Lendentüchern, die ihre Knüttel über einem nackten Greise schwingen, der blutüberströmt am Boden liegt. Das Ganze arg zerstört.

Belgrad 248ᵛ (Tafel L). Treu kopiert, die Teufel mit weißen Lendentüchern. Jerusalem rechts nur vorgezeichnet oder weggefallen.

Anmerkung. Die Fabel findet sich sonst nicht unter den Anhängen zum Psalter; doch kehrt sie öfter in den Malereien des Athos wieder, immer in der Art unserer Handschrift, nie nach der sonderbaren Vorschrift des Malerbuches § 340, S. 223. Beim Überfall durch die Räuber sind diese wie in M. als schwarze Teufel gegeben.

121. München 204ʳ (Tafel LI).

Zu demselben Gleichnis, Lukas X, 32.

In dem inmitten des Textes ausgesparten Breitbild eine Felslandschaft; darin liegt rechts der nackte Greis, von Wunden bedeckt, hinter ihm und einem Felsen ein unbärtiger Heiliger mit einem braunen Buche (?) in den Händen nach rechts gewendet und zu ihm zurückblickend. Daneben kommt hinter dem Felsen ein Priester hervor, der dann nochmals ganz links im Vordergrunde steht und die Hände nach links unten streckt. Hinter ihm nochmals der jugendliche Heilige mit dem Buche, neben ihm rechts ein Baum.

Belgrad 249ʳ. Banal kopiert, dem Greise fehlt das weiße Käppi.

Anmerkung. Dargestellt ist, wie der Priester und der Lewit an dem Überfallenen vorübergehen. In der Vorhalle des Katholikons der Lavra ist das die dritte Szene (1. Der Wanderer, 2. Überfall). Auch in Karakallu erscheint sie im Zyklus, vorauf geht der Überfall allein.

122/3. München 204ᵛ (Tafel LI).

Zu demselben Gleichnis, Lukas X, 33 f.

Oben ein Streifen (122): Vor einem Berge liegt nackt der Greis, zu dem sich Christus, IC XC, herabbeugt, ihm aus einem Kruge eine rote Flüssigkeit auf die Stirn gießend. Rechts daneben Christus, IC XC, nochmals, wie er den gleich einem Toten über seine Schulter Herabhängenden nach rechts trägt.

Im unteren Streifen (123): Zwischen zwei durch eine Wand verbundenen basilikalen Bauten liegt auf einer Bahre der mit einem blauen Gewande notdürftig bedeckte Überfallene und dahinter links Christus, IC XC, der dem rechts stehenden Wirte Geld gibt.

Belgrad 249ᵛ. Unten fehlt links das Häuschen, dafür ein Baum. Sonst treu kopiert.

Anmerkung. Ähnlich in Lavra, wo Christus den Verwundeten zuerst verbindet, dann zu Pferd transportiert, endlich in Gegenwart des Kranken dem Wirte Geld gibt. In Karakallu erfaßt Christus zunächst die Hand des Überfallenen, gibt dann dem Wirt in der Türe Geld und erscheint nochmals Geld gebend am Krankenlager. Bisweilen sind Johannes der Täufer, Moses und Heilige gegeben, die Christus

zusehen. So in Philothëu, wo er nach dem Verbinden den Transport zu Pferd ausführt und endlich das Geld übergibt. In Dionysiu trägt Christus, wie in unserem Psalter, den Verwundeten auf den Schultern davon. Die Gemälde finden sich zumeist in der Torhalle gemalt und spielen auf die Gastfreundschaft der Klöster an. Didron (Malerbuch, S. 414) sah einen solchen Zyklus auch im Torgebäude von Chilintar.

E. Der Akathistos Hymnos.

Der dem Psalterinhalte scheinbar am fernsten liegende Anhang sind die folgenden 24 Bildchen, die zusammengenommen die zyklische Illustration des bekannten Hymnus auf die Muttergottes bilden.[1] Der Zyklus findet sich auf dem Athos öfter dargestellt und wird auch im Malerbuch § 400, S. 288 f. vorgeschrieben. Ich will, soweit mir das passend erscheint, auf die Übereinstimmungen und Widersprüche dieser Parallelen mit unseren Miniaturen aufmerksam machen[2] und erst später auf die Bedeutung der dabei zutage tretenden Tatsachen eingehen.

Über den Zusammenhang des Akathistos Hymnos mit dem Psalter bemerkt mir v. Jagić:

‚Die Bilder, von Blatt 210v angefangen, beziehen sich auf die zwölf Ikos und zwölf Kontakien (οἶκος: κοντάκιον), die in dem Kanon auf die Verkündigung der Muttergottes nach der 6. Ode und vor der 7. als ἀκάθιστος ὕμνος eingeschaltet werden. Dieses Officium pflegt auch in griechischen Handschriften nach dem Psalme zu folgen, wie aus verschiedenen griechischen Handschriften der Moskauer Synodalbibliothek ersichtlich ist. Die griechischen und slawischen Texte der zwölf Oikos (οἶκος) und Kontakien (κονταχ.) hat auch Amphilochius in seinem Kondakarium abgedruckt auf S. 106—111 (auf den 25. März). Die 24 Sticheren folgen im Griechischen in alphabetischer Reihenfolge der Akrostichie.‘

Das Bild LIX, 148 (Fol. 227r) gehört wohl als Schlußbild zum Akathistos Hymnos. Es faßt wie 105 die πᾶσα πνοή so hier diesen Hymnus in einem Gesamtakkord zusammen. Bezeichnend ist, daß den roten Faden der dargestellten Szenen Maria bildet, deren Verherrlichung der ganze Hymnos geweiht ist. Ich zähle, wie das auch im Malerbuch der Fall ist, 24 Oikoi, füge aber in Klammer die nach dem Text, bezw. den Angaben v. Jagić' verlangte Teilung von Oikos und Kontakion bei und bemerke, daß danach eine Illustration zum ersten Kontakion fehlte, dafür aber eine solche zu einem dreizehnten Kontakion da wäre.

124. München 210v (Tafel LII).

1 (Oikos 1): Verkündigung.

Kleines Bild der Verkündigung: Vor einer marmorierten Mauer, hinter der links eine Zypresse hervorkommt, ein rundbogiges Haus, vor dem auf einer Bank mit runder Lehne und Schemel Maria sitzt, die Linke mit der Spindel auf dem Schoße ruhen lassend. Sie erhebt die Rechte nach einem Engel, der von links oben aus einem Viertelkreise heranfliegt, in der Linken einen roten Stab haltend. Daneben oben ein kleinerer Kreisabschnitt, aus dem ein Strahl mit der Taube schräg auf Maria herabgeht. Links unten klein eine Dienerin, sitzend, mit einem roten Faden in den Händen.

Belgrad 252r. Haus und Zaun fehlen, dafür ein Berg. Auch fehlen Engel und Himmel, Maria spinnt einfach.

---

[1] Vgl. Krumbacher, Gesch. d. byz. Lit.², S. 671 f. und Byz. Zeitschrift XIII (1904), S. 252 f.

[2] Dabei kommen mir die Aufnahmen zugute, die ich im Jahre 1888 von den Malereien der Klöster des Athos gemacht habe.

Anmerkung. Die Miniatur stimmt genau zur Vorschrift des Malerbuches. Derselbe Typus auch in der Trapeza von Lavra und in Iviron. In Watopädi spielt diese erste Verkündigungsszene am Brunnen.

125. München 211r (Tafel LII).

2 (Kontakion 2): Verkündigung, die Muttergottes antwortet dem Gabriel.

Nochmals klein die Verkündigung, diesmal in dem durch Architekturen, die durch eine Wand und eine Draperie verbunden sind, angedeuteten Innenraum. Maria steht rechts vor einem Säulentabernakel auf dem Schemel, stützt den Kopf in die Rechte und senkt die Linke mit zwei Spindeln. Der Engel mit Goldstab links, die Dienerin im Hintergrund am Boden hockend.

Belgrad 252v oben. Maria, wieder spinnend ohne Schemel; auch die Dienerin spinnt. Zwischen ihr und Maria ist ein Baum eingeschoben.

Anmerkung. Der Typus stimmt wieder genau zum Malerbuch, nur verlangt dieses in den Händen Mariä und des Engels Schriftrollen. Sie fehlen auch in Lavra und Pavlos.

126. München 211v (Tafel LII).

3 (Oikos 2): Verkündigung (Antwort auf die Frage, wie eine Jungfrau gebären kann).

Die Verkündigung zum dritten Male, jetzt am Brunnen. Vor einer Felslandschaft erhebt sich rechts ein runder Brunnen, aus dessen Wasser ein mittlerer Aufsatz mit einer Kugel in der Mitte des Stammes aufwächst. Daneben links zwei Dienerinnen, von denen eine in Blau mit einem roten Kruge Wasser schöpft, dann Maria. Mit Gebärden lebhaften Schreckens dem Brunnen zugewendet, blickt sie zurück nach dem links stehenden Engel und erhebt heftig beide Hände.

Belgrad 252v unten. Besser erhalten, Maria hält einen weißen Krug.

Anmerkung. Das Malerbuch verlangt die Verkündigung wie vorher nur mit anderen Beischriften. In Lavra ist das tatsächlich erfüllt, ebenso in Pavlos und Watopädi. Man erinnere sich aber, daß Watopädi die Brunnenszene schon zum Oikos 1 brachte. Auffallend ist, daß auch dort Maria von zwei Dienerinnen, wie in unserer Miniatur, begleitet ist.

127. München 212r (Tafel LII).

4 (Kontakion 3): Mariä Empfängnis.

Maria ist thronend mit dem Kinde dargestellt, zwei Dienerinnen halten hinter ihr eine rote Draperie ausgebreitet. Den Abschluß bildet eine Wand, hinter der Zypressen hervorkommen und in der Mitte der blaue Halbkreis, von dem ein breiter Strahl auf Maria herabgeht. Diese sitzt in Vorderansicht auf dem braunen Thron mit blauem Polster und erhebt beide Arme seitlich. Hellblaues Untergewand, violette Pänula, rote Schuhe. Christus in rotem Gewand erhebt segnend die Rechte (zerstört). Auffallend ist, daß Dienerinnen in ärmellosen langen Gewändern, nicht Engel die Begleiter sind.

Belgrad 253r oben. Ohne Bäume und Schemel.

Anmerkung. Das Kind wird im Malerbuche nicht erwähnt, auch sollen Engel das große μανδῆλι halten. Tatsächlich fehlt Christus auch in allen Athosdarstellungen; in Watopädi und Lavra hält Maria ein Taschentuch. In Watopädi und Philothëu sind richtig zwei Engel, in Pavlos wie in M. zwei Dienerinnen, in Lavra deren vier gegeben. — Der Bildtypus ist von Interesse für die Deutung verwandter Madonnendarstellungen der italienischen Kunst. Über seinen wahrscheinlich syrischen Ursprung unten.

128. München 212v (Tafel LIII).

5 (Oikos 3): Heimsuchung.

Dargestellt ist vor einer Nischenarchitektur mit überhöhtem Mittelteil, worin eine Tür, eine Art Garten mit drei Bäumen, die durch eine Draperie verbunden sind. Darin steht links Maria aufrecht, von der heraneilenden Elisabeth umschlungen. Dahinter rechts eine Dienerin, die erstaunt die Arme erhebt. Von der Überschrift (in Gold) ist noch zu lesen: Η ΑΓΙΑ ΕΛΗCΑΒ.

Belgrad 253r unten. Der mittlere Turm hat seitlich Kuppeln bekommen, die Tür links befindet sich rechts. Maria und Elisabeth haben rote Schuhe (in M. Elisabeth schwarze) u. dgl.

Anmerkung. Unserer Miniatur steht am nächsten ein Bild in Philothëu; auch da erscheint rechts neben den sich Umarmenden in der Tür die Dienerin. Sonst begegnet man immer Zugaben, so in Lavra und Pavlos einem Knaben, der einen Stock schultert. Er wird auch vom Malerbuch vorgeschrieben, das noch Josef und Zacharias und einen Stall verlangt. In Pavlos findet die Begegnung auf einer Treppe statt.

129. München 213r (Tafel LIII).

6 (Kontakion 4): Josefs Vorwürfe.

In dem überhöhten Bilde ist ein Innenraum durch Architekturen (rechts eine Kuppel) und eine über die Dächer geworfene Draperie angedeutet. Davor steht links Maria und vor ihr, auf seinen T-förmigen Goldstab gestützt, Josef, der sich vorbeugt und der Jungfrau Vorwürfe macht.

Belgrad 253v. Josef hat den T-Stab nicht unter die Achsel gestützt, sondern hält ihn einfach in der Linken. Im Hintergrund rechts keine Kuppel, sondern der typische Π-Bau.

Anmerkung. Der Typus entspricht genau der Vorschrift des Malerbuches. In Pavlos ist die Schwangerschaft stark hervorgehoben, in Philothëu steht Maria auf einer Basis, in Lavra haben beide Figuren den Platz gewechselt.

130. München 213v (Tafel LIII).

7 (Oikos 4): Anbetung der Hirten.

Dargestellt ist die Geburt mit den Hirten. Maria, ΜΡ ΘΥ, liegt auf rotem Lager und streckt die Hände nach der Krippe, die mit dem weißen Wickelkind in der Höhle steht; daneben Ochs und Esel. Unter ihr rechts das Bad. Die Amme, deren Oberkörper — was sonst nicht nachweisbar sein dürfte — entblößt ist, hält das Kind, während eine Dienerin einen Krug in die Badevase entleert; daneben sitzt Josef und stützt den Kopf in die Linke. Hinter ihm links zwei Hirten mit ihren Stäben und Schafen. Der eine kreuzt die Beine, der andere mit großem Hut setzt einen unten verdickten Knüppel vor sich auf den Boden. Oben über Maria ein Engel, der sich mit bedeckt erhobenen Händen dem vom Halbkreise herabkommenden Strahl zuwendet, links hinter dem Berge drei weitere Engel.

Belgrad 254r. Die Amme ist bekleidet, die Hirten links ohne Stäbe, einer mit Flöte, der andere mit Spitzmütze. Oben links nur zwei Engel.

Anmerkung. Das Malerbuch schreibt vor: Alles von der Geburt Christi mit Ausnahme der Magier. Tatsächlich zeigen die guten älteren Gemälde den Typus von M. Nur die jüngeren, wie in Iviron und Philothëu z. B., führen den italienischen Typus der anbetend vor dem Kinde knieenden Maria mit den Hirten ein. Über den syrischen Ursprung unseres Typus kann kein Zweifel sein.

131. München 214^r (Tafel LIV).

8 (Kontakion 5): Die Magier folgen dem Stern.

Dargestellt ist nochmals die Geburt mit der liegenden Maria, M̅-̅P̅ ̅Θ̅V̅, der Krippe und dem nachdenklichen Josef. Von links her kommen drei Reiter in einfachen kurzen Röcken, ohne allen Schmuck. Sie tragen weiße Käppis mit roten Tupfen. Ganz einzigartig ist auch, daß ihnen ein Engel, an den ausgebreiteten braunen Flügeln kenntlich, vorausreitet. Er pariert eben vor der Madonna das Pferd, streckt die Linke, indem er dabei nach den Magiern zurückblickt, nach dem Nimbus der Muttergottes und hält mit der Rechten den Zügel des Pferdes. Im Hintergrunde Felsen, darüber ein Kreisabschnitt und der nach dem Kinde gerichtete Strahl. Darin rot der Stern.

Belgrad 254^v. Gut kopiert, die Könige ohne Käppi. Josef sitzt auf dem Bettgestell. Der Engel weist nach oben.

Anmerkung. Das Malerbuch und ebenso die Malereien des Athos lassen die Geburt weg und stellen nur die Reiter dar. Auch fehlt gewöhnlich der Engel. Er findet sich nur in Watopädi und in Pavlos. In letzterem Kloster reiten die drei auf ein Haus zu, in dessen Tür eine Frau mit großen Brüsten ihnen die Hände entgegenstreckt. Der Engel weist auf sie. Es ist die fälschlich schon als Oikos 8 gegebene Szene von Oikos 10.

132. München 214^v (Tafel LIV).

9 (Oikos 5): Anbetung der Magier.

Dargestellt ist die eigentliche Anbetung der Magier. Unter einem von roten Säulen getragenen blauen Bogen, auf dem oben eine rote Draperie liegt, thront Maria in strenger Vorderansicht und hält das ebenfalls streng frontal dasitzende Kind im Schoß. Ihre Rechte greift nach dessen Füßen, die Linke liegt auf seiner Schulter. Das Kind hält beide Hände vor den Leib. Unten links sitzt der nachdenkliche Josef. Oben links das Brustbild eines Engels, der die Hände unter dem Gewand hält. Rechts stehen die drei Magier in kurzen Röcken, ohne Schmuck mit hohen Schuhen, das Käppi auf dem Kopf. Einer ist ein Greis, einer schwarzbärtig (?), der dritte bartlos. Sie halten braune Kästchen mit Goldlichtern in den Händen.

Belgrad 254^v. Genau kopiert, nur sind die Magier wieder ohne Käppi.

Anmerkung. Das Malerbuch sowohl wie die Malereien der Athosklöster geben immer den geläufigen Typus der Anbetung. Es scheint mir außerordentlich bemerkenswert, sowohl für die Feststellung der Vorlage unserer Handschrift, wie für die Geschichte des Akathistos Hymnos überhaupt, daß unsere Miniatur, davon völlig abweichend, einen für Bethlehem bezeugten Monumentaltypus bietet. Darüber unten mehr. Schon die Umrahmung durch eine Arkade zeigt den Ursprung dieses Typus an. Die byzantinische Kunst kennt ihn nicht, unser Bildchen muß auf eine dem Südkreise der vorbyzantinischen Kunst angehörende Vorlage zurückgehen.

133. München 215^r (Tafel LIV).

10 (Kontakion 6): Heimkehr der Magier nach Babylon.

Kleines Querbild. Vor einer Wand mit seitlichen Giebelbauten thront rechts ein König; hinter ihm eine Dienerin. Auf die Gruppe zu schreiten die drei Magier, Greis, Jüngling und Mann mit schwarzem Bart, diesmal in Mäntel gehüllt, mit den Käppis im Haar.

Belgrad 255^r. König und Dienerin, in M. stark abgeblättert, hier gut erhalten. Die Dienerin greift mit der Linken an des Königs Ärmel, in M. hält sie die Linke vor die Brust.

Anmerkung. Das Malerbuch verlangt, daß die Magier reiten. So erscheinen sie in der Tat in allen Athosmalereien, M. geht also wieder eigene Wege. Über die Darstellung in Pavlos vgl. Nr. 131.

134. München 215v (Tafel LIV).

11 (Oikos 6): Flucht nach Ägypten.

Dargestellt ist eine der apokryphen Szenen aus der Flucht. In einer Landschaft sieht man links Maria reitend, gefolgt von einer, ein Gewand auf einem Stabe geschultert tragenden Dienerin. Voraus schreitet Josef, der das Kind auf den Schultern trägt und dabei an den Füßen festhält. So nähert er sich einer mauerumschlossenen Stadt, aus deren Tor sich Bewohner drängen, während drei schwarze Teufel kopfüber von den Zinnen herabstürzen. Links neben den Köpfen Mariä und Christi sind Bäume angedeutet.

Belgrad 255v. Die Teufel und Bäume sind weggelassen.

Anmerkung. Die Darstellung ist wieder wie 132 (zu Oikos 9) auffällig. Das Malerbuch verlangt den gewöhnlichen Typus der Flucht; ihn geben tatsächlich auch die Malereien des Athos. Sie berücksichtigen zumeist nicht die Schlußvorschrift des Malerbuches § 216, S. 176: ‚Und vor ihnen ist eine Stadt und die Götzenbilder fallen von den Mauern derselben.' Nur in Watopädi stürzen tatsächlich nackte Menschen von den Dächern. Daß es Teufel sind und Josef mit dem Christuskind auf den Schultern der Stadt entgegenschreitet, kommt nie vor. Unsere Miniatur geht also eigene Wege. Sie stellt, wie sich nach den Apokryphen (Hist. de nat. Mar., cap. 22—24 und Ev. inf. Arab., cap. 10) urteilen läßt, die Ankunft in Ägypten dar. Es frägt sich ob, was ins Malerbuch durchgesickert ist, nicht von syroägyptischen Vorlagen ausgeht, wie sie unserer Miniatur zugrunde zu liegen scheinen.

135. München 216r (Tafel LV).

12 (Kontakion 7): Darbringung (zur Erzählung vom alten Symeon und der Erfüllung seines Wunsches).

In der schmalen Leiste sieht man in der Mitte einen roten Tisch, darauf eine Rolle. Rechts steht Symeon mit dem Christusknaben in den Händen (? zerstört), hinter ihm Hanna mit der Rolle, die Rechte erhebend. Gegenüber Maria mit erhobenen Händen, hinter ihr Josef, der merkwürdigerweise nach links von der Szene abgewendet vor einem Häuschen sitzt und einen weißen Gegenstand in den Händen hält.

Belgrad 256r oben. B. hilft zur Ergänzung des fast zerstörten M. — Der Altar fehlt, Hanna ist typischer dargestellt.

Anmerkung. Die Darbringung wird auch vom Malerbuch verlangt und kehrt in allen Malereien wieder. Außergewöhnlich ist an M., daß Josef nicht steht und die Tauben hält, sondern wie sonst in der Szene der Geburt Christi gegeben ist. Vgl. die zweite Darstellung der Darbringung oben XVI, 35.

136. München 216v (Tafel LV).

13 (Oikos 7).

Nochmals Maria mit dem Kinde thronend, diesmal auf einem roten und einem grünen Polster, umgeben von einer scheu zu ihr aufblickenden Menge. Sie sitzt wieder in strenger Vorderansicht da, ähnlich wie 214v (LIV, 132), und ist nur größer gebildet. Hinter ihr eine Nische im Dreiviertelbogen und anschließend eine Wand, dahinter Zypressen.

Belgrad 256r unten. Links tragen zwei Gestalten Kronen. Ohne Zypressen.

Anmerkung. Das Malerbuch schreibt vor: ‚Christus ist auf einer Wolke, segnet mit beiden Händen und zu den vier Seiten der Wolke sind die vier Evangelisten, viergestaltig. Unten aber zur einen und anderen Seite sind die Apostel, Märtyrer, Bischöfe und die anderen Ordnungen aller Heiligen.' In Paulos thront Christus zwischen Felsen, links Petrus und Paulus, rechts Bischöfe. In Watopädi thront Christus links unter einem Spitzbogen von vier Engeln begleitet, rechts Bischöfe. In der Trapeza von Lavra

erscheint er oben verklärt und unten stehen die Chöre der Apostel und Bischöfe. — Unsere Miniatur hat also durchaus nichts mit dem geläufigen Typus zu tun. Sie stellt die Muttergottes wie zu Oikos 9 in den Vordergrund und läßt auch nichts von Aposteln und Bischöfen erkennen. — Bemerkenswert ist der Hufeisenbogen im Grundriß der Nische.

137. München 217^{v} (Tafel LV).

14 (Kontakion 8): Geburt Christi und Zuschauer.

Nochmals die Geburt mit dem Bade unten und dem nachdenklichen Josef links oben zwischen zwei Bäumen. In der weiten Landschaft sieht man links fünf Männer, die in Zurückhaltung nach dem Kinde blicken oder mit einander flüstern. Darunter zwischen Schafen ein Mann mit ausgebreiteten Armen und daneben rechts ein Hirt in blauem Fell, der sitzend die Schalmei bläst. Oben links kommen hinter dem Berge drei Engel hervor, von denen zwei nach dem Himmelskreise und dem Strahle aufblicken.

Belgrad 256^{v}. Ziemlich getreu kopiert.

Anmerkung. Das Malerbuch schreibt vor: ‚Der Himmel und über demselben sitzt die Heiligste mit dem Kinde auf dem Thron. Und unten ist eine Menge Heiliger, welche zum Himmel hinaufschauen.‘ Das wäre also etwa eine Darstellung, wie sie in M. die vorhergehende Miniatur zu Oikos 13 gibt. Die Athosmalereien zeigen in der Tat alle einen Nr. 136 verwandten Typus: in Pavlos, Lavra, Iviron, Watopädi ist immer Maria thronend vor einer Architektur gegeben und beiderseits Männer ohne Nimbus. Trotzdem kann nicht gut eine Verwechselung vorliegen, denn im gegebenen Fall illustriert unsere Miniatur besser als die athonischen Malereien den Oikos 14, der beginnt: ξένον τόκον ἰδόντες κτλ.

138. München 218^{r} (Tafel LVI).

15 (Oikos 8).

In einer Landschaft mit Sträuchern, aber ohne Felsen, sitzt Christus im Typus des Pantokrator zwischen kleinen Zypressen auf der Thronbank und erhebt die Rechte nach einem Heiligen, der links in einer ovalen, blauen Glorie mit braunem Goldkleide stehend erscheint. Er ist unbärtig (?), hält die Rechte vor dem Leibe gesenkt, mit der Linken scheint er einen weißen Gegenstand mit zwei roten Punkten vor die Brust zu halten. Rechts neben dem thronenden Christus eine Gruppe von Männern, dicht zusammengedrängt.

Belgrad 257^{r}. Kein Zweifel, daß zweimal Christus gegeben ist: in der Mandorla ist er unbärtig, $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$, als Pantokrator dagegen (mit Ο ωΝ) braunbärtig.

Anmerkung. Die Darstellung entspricht ungefähr der Vorschrift des Malerbuches. Ebenso die ausgeführten Malereien des Athos.

139. München 218^{v} (Tafel LVI).

16 (Kontakion 9): Engelverehrung.

Eine Landschaft, davor Maria in Vorderansicht auf ihrem Lager, die Hände müde auf die Kniee stützend, das Haupt nach rechts gesenkt. Links neben ihr die Krippe mit Ochs und Esel. Um die Höhle herum stehen Engel; sie halten Stäbe und blicken auf Maria. Im Vordergrunde sitzt vor einem kleinen Felsen der nachdenkliche Josef.

Belgrad 257^{v} oben. Links nur ein, rechts drei Engel mit Lilienstäben.

Anmerkung. Wie bei Oikos 14 (Nr. 137) ist auch hier wieder statt des thronenden Christus, den das Malerbuch verlangt und die Malereien des Athos geben, die Geburt eingeführt.

140. München 219r (Tafel LVI).

17 (Oikos 9): Maria und die Redner.

In einer Landschaft, die links mit einem nach vorn durch eine Säule getragenen Türstock (?) abschließt, schwebt Maria, M̅-P̅ Θ̅V̅, in der ovalen blauen Glorie. Sie thront und hält das mit einem weißen Hemdchen bekleidete Kind mit beiden Händen um die Brust gefaßt auf ihrem linken Schenkel. Um sie herum sieht man links drei, rechts vier Männer auf dem Boden sitzen und ihr Rollen entgegenstrecken. Sie alle tragen auf dem Haupte fächerartige oder ballonartige Mützen, blau oder rot mit Goldschraffierung.

Belgrad 257v. Thron nicht sichtbar, Christus streckt die Rechte nach rechts aus. Die Mützen sind wie runde Pelzmützen gebildet, nur einer links vorn hat die fächerartige Mütze.

Anmerkung. Das Malerbuch verlangt den gleichen Typus: Maria thronend, links und rechts Jünglinge und Greise, ‚wovon die einen gefütterte Mützen, die anderen zusammengerollte Schleier tragen', zu ihren Füßen auf der Erde Bücher. In Pavlos und Lavra stehen die Männer aufrecht. Es ist also einzigartig in M., daß sie wie die Ärzte im Wiener Dioskorides auf dem Boden sitzen.[1] Auffallend ist, daß auch das architektonische Motiv links unbyzantinisch ist und eher an Typen der hellenistischen Miniaturenmalerei anklingt. Es ist das πρόθυρον, das zum szenischen Apparat der antiken Bühne gehört und von den alten Illustrationen zur Andeutung des Ortes übernommen wird.[2]

141. München 219v (Tafel LVI).

18 (Kontakion 10): Christus, der Erlöser der Welt.

In einer Landschaft mit Felsen ohne Bäume sitzt in einer ovalen Glorie Christus mit zur Brust erhobenen Händen auf dem Goldbogen; vor ihm rechts steht gebückt mit erhobenen Händen Maria, hinter ihr drei Männer, darüber schwebend ein Engel. Links hinter der Glorie eine braun umfaßte, innen schwarze Nische und darin die Gestalt eines Königs, der in den ausgebreiteten Händen ein weißes Tuch hält. Über der Nische schweben auf Christus zu drei Engelchen.



Abb. 31 (Belgrad 258r), Kontakion 10: Christus, der Erlöser der Welt.

Belgrad 258r (Abb. 31). Links oben nur zwei Engel. Der Christuskopf, in M. abgefallen, ist bärtig. Der Vergleich beider Reproduktionen dürfte neuerdings deutlich machen, wie M. mehr Raum zwischen den Figuren gibt, B. sie dagegen mehr massig zusammendrängt und wie die künstlerisch flotte Art von M. in B. in jedem Zuge in banale Deutlichkeit übersetzt ist. Die Farben sind gar nicht zu vergleichen.

---

[1] Vgl. meine Byzantinischen Denkmäler III, Taf. II.

[2] Vgl. Bethe im Jahrbuch des kais. deutschen arch. Instituts XVIII (1903), S. 104f.

Anmerkung. Die Illustrationen zu diesem Oikos sind sehr verschieden. In Watopädi, Lavra und Philothëu ist Christus als Erlöser in der Vorhölle gegeben; es handelt sich also um Varianten von XI, 26 und XXIII, 50. Das Malerbuch schreibt etwas ganz anderes vor: ‚Der Himmel mit Sonne, Mond und Sternen und zwei Engel gehen aus demselben hervor. Und unter demselben sind bekleidete und mit Bäumen und Blumen geschmückte Berge und auf demselben sind Häuser; und Christus wandelt und hinter ihm die Apostel und verwundern sich gegeneinander.' Ein Gemälde in Pavlos zeigt vor Felsen links Maria sitzend. Sie hält die Linke vor die Brust und weist mit der Rechten nach rechts auf Christus, der auf einem roten, oben und unten geknoteten Tuch schläft. Seine Hände sind unter dem Tuch verschränkt. Unten eine Höhle mit Kosmos; wir kennen diese letztere Darstellung von IX, 22 her: es ist dieselbe Gestalt, die auch in unserer Miniatur links unter Christus auftritt. Es ist zweifellos, daß sich M. auch sonst, wenn man die athonischen Parallelen vergleicht, am ehesten Pavlos nähert.

Die folgenden Miniaturen Nr. 142—146 sind im Original verloren gegangen. Auf Fol. 220/1 ist nur der Text in einer jüngeren Ergänzung nachgetragen.

142. (Tafel LVII)

fehlt in München und ist nur in der Kopie von Belgrad 258^{v} erhalten.

19 (Oikos 10): Maria und die Jungfrauen.

Maria, $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$, mit dem Wickelkind im Arm steht auf einem Schemel, gefolgt von zwei Frauen; rechts ihr gegenüber drei Königinnen, die Hände vor der Brust kreuzend. Im Hintergrund eine Wand mit zwei zinnenartigen Türmen darüber auf Goldgrund.

Anmerkung. Die Darstellung entspricht der Vorschrift des Malerbuches und den Gemälden des Athos. In Watopädi ist Maria als Orans gegeben, Christus erscheint in einem Medaillon auf ihrer Brust. In der Trapeza der Lavra stehen rechts, den Jungfrauen gegenüber, Bischöfe. Für die Charakteristik der Jungfrauen vgl. ‚Der Bilderkreis des griech. Physiologus', S. 76 und 83, Taf. X und XVII (Nonnen).

143. (Tafel LVII)

fehlt in München und ist nur in der Kopie von Belgrad 259^{r} oben erhalten.

20 (Kontakion 11): Christus im Himmel thronend.

In der Mitte sitzt auf einer Bank mit rechteckiger Lehne der Pantokrator in voller Vorderansicht. Links nahen sich mit bedeckt unter dem Obergewand erhobenen Händen zwei Engel, rechts stehen zwei greise Bischöfe, Bücher im Arm haltend und scheu nach Christus blickend. Im Hintergrund eine Wand mit zwei Zinnen.

Anmerkung. Die Vorschrift des Malerbuches wie die Malereien der Athosklöster zeigen ziemlich genau den gleichen Typus wie B. Nur in Iviron erscheint unten ein Altar mit einem Kelch, aus dem Rauch aufsteigt.

144. (Tafel LVII)

fehlt in München und ist nur in der Kopie von Belgrad 259^{r} unten erhalten.

21 (Oikos 11): Maria, das Licht.

Maria, $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$, erscheint wie Christus vor ihr im Brustbild als Orans in einem braunen Kessel mit zwei in rote Spitzen endenden Füßen, vor einer felsigen Höhle. Im Hintergrunde zwei Bergspitzen.

Anmerkung. Das Malerbuch läßt die Muttergottes auf Wolken stehen, ‚und viel Licht ist um sie'. ‚Unten aber ist eine dunkle Höhle und in ihr liegen Menschen auf den Knien und schauen auf sie.' In Pavlos steht Maria neben einer Säule, auf der Christus in Flammen erscheint. In Watopädi steht sie links und hält in der Linken eine Stange, auf der oben wieder Christus in Flammen sichtbar wird. In Lavra ist Maria mit dem Kind vor sich stehend gegeben, im Hintergrunde sieht man die Säule mit dem Feuer. Diese fehlt in Philothëu. Immer erscheint neben Maria die Höhle mit Menschen. Ganz eigen-

artig ist ein Gemälde in Iviron: Maria im Brustbild ist in Flammen gegeben. Darunter in der Höhle ein Seraphim zwischen zwei Menschengruppen. Die Miniatur in B. weicht also von allen athonischen Parallelen ab.

145. (Tafel LVIII)

fehlt in München und ist nur in der Kopie von Belgrad 259v erhalten.

22 (Kontakion 12): Christus bringt die Gnade.

Christus steht (wie sonst in der Thomasszene) vor einer schmalen Türwand und hält vor seinem Schoß ein großes weißes Buch aufgeschlagen. Links zwei heil. Greise mit dem Priestermantel des Alten Testaments, rechts zwei Heilige, wohl Petrus und Paulus. Im Hintergrund eine Wand, rechts mit einer Zinne.

Anmerkung. Das Malerbuch läßt Christus, wie in unserer Miniatur, ein Blatt (mit hebräischen Buchstaben) zerreißen. Am Ende sollen darauf die Worte stehen: ‚Die Handschrift des Adam‘. Die Teilnehmer links und rechts sollen knien. Das Bild in Lavra hält sich an diese Vorschrift; doch fehlen wie in B. immer die Buchstaben. In Pavlos ist auch zu diesem Oikos Christus in der Vorhölle gegeben.

146. (Tafel LVIII)

fehlt in München und ist nur in der Kopie von Belgrad 260r erhalten.

23 (Oikos 12): Maria wird besungen.

Maria als Orans steht in der Mitte auf einer Basis. Links kniet ein Knabe mit einer Fackel (in einem Halter). Dahinter mehrere bärtige Männer. Rechts stehen zwei greise Bischöfe mit Büchern, der vordere schwingt ein Rauchfaß. Im Hintergrund eine Wand, darüber links und rechts Bäume. Über Maria M̅-P̅ Θ̅V̅.

Anmerkung. Die Vorschrift des Malerbuches deckt sich mit dem Typus unserer Miniaturen, nur verlangt sie, was auch die Malereien des Athos geben, daß Maria throne. Die Gemälde sind interessant wegen der verschiedenen Kopfbedeckungen, die den Sängern gegeben sind. Das Malerbuch sagt: ‚die einen tragen Hüte, die anderen lange weiße Mützen.‘ In Pavlos, Watopädi und Lavra wechseln die Formen sehr auffallend.

147. München 222v (Tafel LVIII).

24 (Kontakion 13): Verehrung des Marienbildes.

Zwei Männer tragen einen Tisch, auf dem ein Madonnenbild aufgerichtet ist: die Muttergottes, M̅-P̅ Θ̅V̅, erscheint auf blauem Grund im Brustbild nach links gewendet und hält das mit der Rechten segnende Kind, I̅C̅ X̅C̅, in beiden Armen nach links. Sie trägt grauviolettes Gewand mit Goldschmuck, Christus ist braun gekleidet mit Goldlichtern. Auf der linken Seite stehen Priester, einer mit langem schwarzen Haar und zweispitzigem Bart; auf der rechten Seite Laien mit spitzen Hüten, hinter ihnen andere Gruppen. Das Ganze wird von einer Wand abgeschlossen.

Belgrad 260v. Der Priester mit schwarzem Bart fehlt, dafür ein Greis. Rechts wieder zwei Männer mit Spitzmützen. Die Köpfe Christi und Mariä stehen sich näher, beide auf Goldgrund. Die Handschrift endet 261v, der Rest fehlt offenbar. Am Deckel ist mit der Feder eine Frau mit Märtyrerpalme gezeichnet.

Anmerkung. Das Malerbuch schreibt vor: ‚Die Heiligste sitzt auf einem erhabenen Throne und unter ihren Füßen ist ein Auftritt mit drei Stufen. Und vor dem Auftritte sind Könige, Priester, Bischöfe, Einsiedler, welche beten‘ usf. Die Malereien des Athos folgen dieser Vorschrift mit nebensächlichen

Varianten. Unsere Miniatur hat mit diesem Typus nichts zu tun. Doch ist zu bemerken, daß in der Trapeza von Lavra nach den 24 Oikoi noch ein Schlußbild folgt, das genau den Typus unserer Miniatur zeigt. Links stehen Männer mit runden Hüten, rechts Bischöfe.

148. München 227r (Tafel LIX)

bringt auf einem einzelnen, vom Text durch leere Seiten separierten Blatte eine Miniatur, die wohl als Schlußbild zum Akathistos Hymnos gelten kann.

In einem Vollbilde sind drei Darstellungen im Goldgrund ausgespart: 1. Links oben die Verkündigung mit der Überschrift: ‚Hier ist Gabriel, der Diener des Wunders.‘ Maria steht rechts, den Kopf in die Rechte stützend, $\overline{\mathrm{MP}}$ $\overline{\Theta\mathrm{V}}$, der Engel steht mit dem Stabe links und hat die Beischrift ΓΑΒ. 2. Rechts oben die Geburt mit der Überschrift: ‚Jetzt aber gebar die Jungfrau den Christus.‘ Maria, $\overline{\mathrm{M\text{-}P}}$ $\overline{\Theta\mathrm{V}}$, liegend mit der Krippe, dem nachdenklichen Josef, dem Bade (Amme verhüllt), dem die Schalmei blasenden Hirten rechts, den drei hinter Josef stehenden Magiern, den Engeln und dem Himmelskreise mit dem Strahl. 3. Die untere Hälfte des Bildes nimmt eine Art Felshöhle ein, in der oben auf rotem Flammengrunde Maria im streng frontalen Typus auf grüner Bank thront. Links steht ‚Rotes‘, rechts ‚Meer‘. Ein Heiliger in blauem Untergewand und violettem Mantel, neigt sich links mit erhobener Hand zu Maria. Von rechts oben schwebt ein Engel in grünem Gewande heran. Am Rande die Beischrift: ‚Im Roten Meer wurde früher das Bild geschrieben (oder gezeichnet).‘ Am Fuße des Felsens eine Volksmenge mit Moses, Aaron und Hur an der Spitze, gefolgt von Frauen, Männern und Kindern. Im Vordergrund ein halbnackter Knabe, der von einem Mann an der Hand gehalten wird.

Beischrift am Rande: ‚Dann Moses, der Trenner des Wassers.‘

Unterschrift: ‚Dann zog Israel trocken über die Tiefe.‘

Anmerkung. In der mittleren Szene würde ich Moses vor dem brennenden Busch dargestellt sehen. Darauf führen die Flammen im Hintergrunde, darauf vor allem auch die Darstellung selbst. Es ist ganz gewöhnlich, daß im brennenden Busch Maria mit dem Kind erscheint. Das Malerbuch § 119, S. 119 verlangt das, dazu wie in M. den Engel. Moses ist dabei nicht immer die Sandalen lösend gegeben. Das Malerbuch verlangt ihn in der Szene zweimal: sandalenlösend und auf der anderen Seite des Gesträuches stehend mit ausgestreckter Hand und einem Stab. In Docheiariu steht er umgekehrt links vor Maria und ist rechts sandalenlösend gegeben. Ebenso in Dionysiu, nur sind die Szenen vertauscht. In Xeropotamu ist nur das Lösen der Sandalen vor dem Busch (ohne Madonna), in Lavra nur unsere Szene, leider fragmentiert gegeben. Für die untere Darstellung des Durchganges durchs Rote Meer vgl. oben XXVII, 58 und XXXV, 81. Der Zusammenhang der Auszugsszene mit der Darstellung des Moses vor dem brennenden Busch könnte darin liegen, daß man diesen letzteren mit der die Israeliten führenden Feuersäule identifizierte.

F. Schluß.

Der Schlußzyklus des Münchener Psalters — er fehlt in der Belgrader Kopie — ist ganz eigenartig. Ich kann diese Bilderfolge sonst nicht nachweisen und führe an, was mir Herr Jagić darüber schreibt:

‚Die nun folgenden Bilder bis zum Schluß beziehen sich auf den sie umgebenden Text. Ich hatte lange vergebens seine Stelle in dem liturgischen Zusammenhang gesucht — endlich brachte mich die Cetinjer Ausgabe des serbischen Psalters (1495) auf die richtige Spur. Das sind Troparien, die, wie es dort heißt, εἰς ὄρθρον am Samstag und Sonntag gesungen werden. Der Cetinjer Psalter hat mehr davon als unserer. Den griechischen

Text unserer mit Bildern illustrierten Troparien fand ich in dem in Venedig 1899 (in der griechischen Typographie des Φοῖνιξ) gedruckten Εὐχολόγιον τὸ μέγα, wo auf S. 46—47 die Troparien des Münchener Kodex unter folgendem Titel erscheinen: ἀκολουθία τοῦ ὄρθρου, speziell εὐλογητάρια ἀναστάσιμα ψαλλόμενα ἐν ταῖς κυριακαῖς τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ. Es sind fünf Troparien und ein Theotokion, also im ganzen sechs Abschnitte und ebensoviel Bilder. Der slawische Text des Münchener Kodex beobachtet ganz dieselbe Reihenfolge wie der im besagten Euchologion abgedruckte griechische Text. Die Illustrationen sind durch die erklärenden Zusätze gut gedeutet, besser als durch den Text der Troparien, der allerdings auch damit in Beziehung steht.‘

149. München 228r (Tafel LIX).

Anfang des Schlußtextes: ‚Der Engelchor war erstaunt, als er dich sah, den er tot glaubte, daß du die Festung des Todes zerstörtest und Adam mit dir hinaufnahmst und alle aus der Unterwelt befreitest.‘

Oben eine Leiste mit Rankenwerk im Kreise um je einen mittleren Löwenkopf in Blau herum. In der kleinen Miniatur ist Christus im Limbus unter merkwürdigen Beigaben dargestellt. Man sieht ihn, IC XC, mit dem roten Kreuz und blauem Gewand in der Höhle stehen und Adam (hinter dem Eva erscheint) die Hand reichen. Rechts unten ist ein Engel gegeben, der den Hades bändigt (er stößt ihm ein Schwert in den Hals). Ganz eigenartig aber ist, daß über Christus ein weißes Wickelkind mit der Beischrift IC XC noch im Rahmen der Höhle erscheint und neben ihm auf den Felsen, blau in Blau gemalt, Paare von weinenden Engeln, die sich ihm symmetrisch zuwenden. Auch unter Christus sieht man Wickelkinder, und zwar sechs nebeneinander (in einem Sarkophage?).

Anmerkung. Dem Texte entsprechend ist die oben XI, 26 und XXIII, 50 abgebildete Szene ‚Christus in der Vorhölle‘ mit außergewöhnlichen Beigaben ausgestattet: so dem Engelchor, dem Leichnam Christi und den Seelen der Verstorbenen, die wie in XXIII, 49 als Wickelkinder (statt wie XXXVIII, 88 als kleine Flügelgestalten) gegeben sind. Eine merkwürdige Umbildung bietet auch LX, 154.

150/1. München 228v (Tafel LX).

Oben die Miniatur 150 mit der Überschrift: ‚Der Engel, auf dem Stein sitzend, sprach zu den Myrophoren: Sehet das Grab und freuet euch.‘

Es sind die Frauen am Grabe dargestellt: rechts die Grabhöhle mit der Mumie, darunter eine Gruppe kleiner schlafender Soldaten (Beischrift: ?), dann in der Mitte der Engel in blauem Gewand auf violettem Stein sitzend, mit einem roten Stab in der Linken, die Rechte nach dem Grabe erhebend. Er blickt zurück nach den beiden Marien, die links stehen; die vordere, mit Goldbesatz auf dem blauen Gewande, hält einen Gegenstand in der Rechten, die andere erhebt die Linke bedeckt zum Gesicht.

Die untere Miniatur 145 hat eine lange Unterschrift: ‚Der Engel begegnete den Myrophoren und sprach: Saget den Jüngern, daß Christus auferstanden. Die zwei Jünger (Petrus und Johannes) liefen zum Grab und sahen es leer und das Gewand liegend und das Tuch, das er auf dem Kopfe hatte, und sie glaubten, daß in der Wahrheit Christus auferstanden.‘

Man sieht wieder rechts die Höhle, darin die leere Mumie, davor erstaunt Petrus, П, und hinter ihm Johannes. Dann folgt nach links der Engel, der sich zurück zu den

beiden Frauen wendet; von diesen hat nur die vordere den Nimbus. Sie hält ein Rauchfaß in den Händen.

Anmerkung. Die beiden in M. dargestellten Szenen werden sehr häufig gegeben. Das Malerbuch beschreibt sie unter § 308 und 310, S. 209 und verlangt auch, daß in der Szene mit Petrus und Johannes Magdalena anwesend sei. Die Malereien des Athos geben immer nur die Jünger und das Grab. M. ist einzig darin, daß die Myrophoren samt dem Engel wiederholt sind.

152. München 229r (Tafel LX).

Überschrift: ‚Christus stand auf von den Toten und begegnete den Myrophoren und sprach: Χαίρετε.‘

Christus, I͞C X͞C, steht in Vorderansicht in einer Landschaft zwischen den beiden Frauen, von denen die eine links den Nimbus hat. Er erhebt die Hände segnend. Hinter den Frauen je ein Baum.

Anmerkung. Die Szene gehört eigentlich zwischen 150/1. Die byzantinische Kunst kennt für das Χαίρετε zwei Typen, einen, in dem der schreitende Christus sich zu den knienden Frauen zurückwendet, und einen zweiten, wo er wie in M. in der Mitte zwischen den Frauen steht. Doch sind diese gewöhnlich kniend gegeben. So verlangt es das Malerbuch § 309, S. 209. In den Malereien des Athos ist bisweilen eine der Frauen halb aufgerichtet (in Karyäs beide, in Kutlumus Maria). Daß beide mit unbedeckten Händen neben Christus stehen, kommt sonst nicht vor.

153. München 229r (Tafel LX).

Unterschrift unter der ganzen Kolumne: ‚Abraham nahm die heiligen Drei in sein Haus auf zum Gastmahl.‘

Dargestellt sind die drei Engel bei Abraham. Sie sitzen vor einem sigmaförmigen Tisch, alle mit dem Kreuznimbus, dem Ο ωΝ und der Beischrift: прѣ с͞тѧ тро ица. Der mittlere faltet die Hände, die beiden zur Seite strecken die Rechte vor über den Tisch, auf dem drei Schüsseln stehen, während man davor, nach dem Vordergrund zu, zwei Zicklein gemalt sieht, die sich gegenseitig anblöken. Links vorn steht Abraham, A͞B, nimbiert, die Hände nach den Gästen vorstreckend, rechts CAP͡PA, die Hände vor die Brust haltend. Über ihr ein Baum.

Anmerkung. Das Malerbuch § 102, S. 114 beschreibt die Szene im wesentlichen M. entsprechend; eine Darstellung in Philothëu weicht von diesem Typus ab, indem Abraham links, Sara rechts zwischen den Engeln erscheint. Unser Typus ist jedenfalls uralt; ihn zeigen die Oktateuche (mit dem sigmaförmigen Tisch)[1] und in Varianten auch die Cottonbibel und die Mosaiken von S. Marco.[2] In den Mosaiken von S. Maria Maggiore und S. Vitale[3] ist die Szene auffallend gleichartig, aber anders als in M. komponiert; die Engel sitzen hinter einem richtigen rechteckigen Tisch und Sara erscheint hinter Abraham links im Hause. In den Psaltern mit Randminiaturen findet sich die Bewirtung der Engel gewöhnlich zu Psalm 49, 13, einmal zu Psalm 129, 8 im Hamilton-Psalter.

154. München 229v (Tafel LX).

Schlußblatt. Unter dem Textende ein Bild mit der Unterschrift: ‚Adam und Eva werden von neuem zum Leben zurückgeführt.‘

Zwischen den beiden Goldstreifen sieht man vor einer reich mit Gold verzierten schwarzen Wand Maria, M͞ ΘͨΟΥ, auf der braunen Thronbank sitzen. Sie trägt blaues

[1] Eine Abbildung in der russ. Ausgabe von Kondakov, Gesch. d. byz. Kunst XIII, 2.
[2] Abbildungen bei Tikkanen, Genesismosaiken Nr. 79 und 40.
[3] Garrucci 215, 3 und 262, 2.

Untergewand und schwarze Pänula, beide mit Goldfalten. Sie hält Christus, IC XC, mit der Rechten an der Schulter, mit der Linken am Schenkel im Schoß. Er ist in ein braunes Gewand mit Goldfalten gekleidet und streckt die Arme nach der Seite aus, die Hände des greisen Adam links, der Eva rechts umfassend, die aus ihren Sarkophagen zu ihm emporsteigen und die andere Hand bedeckt halten.

Anmerkung. Die vorliegende Umbildung der Darstellung Christi im Limbus (vgl. XI, 26; XXIII, 50 und LIX, 149), wobei Christus durch Maria ersetzt und das Ganze repräsentativ umgebildet ist, findet sich — bezeichnend genug — wieder im Jakobus Monachus (Exemplar der Vaticana Fol. 48v). Auch diese Bilderfolge geht wie die Mosaiken der Kahrijé Dschami auf syrische Anregungen zurück. — Vgl. auch Nr. 90, Tafel XXXVIII.

II. Kunstwissenschaftliche Untersuchung.

1. Orient oder Byzanz?

Wenn ich den vorliegenden Psalter als Ganzes überblicke, so liegt es, unseren geläufigen Anschauungen entsprechend, natürlich nahe, ihn für ein im Banne der byzantinischen Kunst entstandenes Erzeugnis zu halten. Ist er auch nicht von einem Griechen geschrieben, so gilt doch als feststehend, daß die Slawen wie die cyrillische Schrift, so auch ihre Kunst mit der Kirche von Byzanz übernommen haben, ja es könnte sogar a priori, wenn auch nicht der Schreiber, so doch der Maler ein Grieche gewesen sein. Vorläufig kommt es darauf nicht an: Ob Grieche oder Serbe, Hauptsache ist zunächst nur die Darlegung, daß unser Psalterzyklus auch ohne Byzanz denkbar ist. Um dieses Nachweises willen und weil ich glaube, die eigentliche Quelle des in der Münchener Miniaturenfolge hervortretenden Kunststromes nachweisen zu können, übernahm ich die vorliegende Arbeit und muß daher einleitungsweise etwas weiter ausgreifen.

In meinem Buche ‚Orient oder Rom‘ ist 1901 der Standpunkt vertreten, daß es nicht angehe, Rom zum bahnbrechend schöpferischen Zentrum einer neuen spezifisch römischen Kunstrichtung zu machen, die in alle Teile der römischen Weltmonarchie ausströme, d. h. zur römischen Reichskunst geworden sei. Daß Rom in der Kaiserzeit ein Zentrum, und zwar ein sehr bedeutendes Zentrum der Kunstbewegung war, wird niemand leugnen. Der kaiserliche Hof und die Regierung, das Großstadtpublikum und die militärischen Bedürfnisse zogen Künstler aus allen Teilen des Reiches dahin, es fand vor allem ein Einströmen jener bis in die Zeit des Augustus, wenn auch nicht immer in einzelnen hervorragenden Genies, so doch in der breiten Masse blühenden Kunst der hellenistischen Großstädte des Orients statt. Das wird allgemein zugegeben. Die Meinungen gehen erst auseinander, wo es sich um die Frage handelt, ob die in Rom eingewanderten Künstler eine eigene römische Kunstschule gründeten oder dauernd von ihrer hellenistischen Heimat abhängig waren, d. h. ob Rom anfing zu geben oder dauernd der nehmende Teil blieb.

Für uns neuere Kunsthistoriker war die Sachlage verschleiert, so lange wir ausschließlich die ältesten Erzeugnisse christlicher Kunst in Rom, seinen Katakomben und Basiliken suchten und von seiten der klassischen Archäologie das Studium des Hellenismus gegenüber dem Werden und der Blüte der attischen Kunst zurückgesetzt wurde. Das beginnt sich jetzt gründlich zu ändern. Die Schar derer, die für die frühere Zeit Athen, für die spätere

Rom als einzige Zentren künstlerischer Blutzirkulation gelten lassen möchten, wird immer kleiner und es wächst immer mehr die Zahl derer an, die zwar mit gerechter Bewunderung zu dem ganz einzigen Phänomen der attischen Kunst aufblicken, zugleich aber erkennen, daß die Weiterentwicklung vom hellenisierten Orient ausgeht und die Entwicklungsrichtung gegeben ist durch das Zurücktreten von Hellas und den Sieg des Orients. Rom bleibt dabei sehr aus dem Spiel. Vom Orient her laufen die Kunstströme nach dem Westen, im Morgenlande bleiben bis zum Eintritt der germanischen Blüte die Quellen künstlerischer Formkraft dauernd in sprudelnder Tätigkeit. Im Orient wird auch die sog. römische Reichskunst und ihr Ableger, die altchristliche Kunst, geboren. Sie ist und bleibt hellenistisch. Ihr folgt als zweite Phase jene halborientalische christliche Kunst, die, von Jerusalem, Syrien, Mesopotamien, Armenien und Kappadokien ausgehend, im Figürlichen an der hellenistischen Form festhält, aber dem Geiste nach orientalisch und im Dekorativen bereits zum guten Teil persisch ist. Ihren eigentlichen Halt bilden die Klöster. Endlich setzt als dritte Phase der Islam ein; er ist der direkte Erbe Asiens und jener Weltmacht im besonderen, die sich einst allein neben Rom behaupten konnte, Persiens. So viel über die allgemeine, auch für unseren Psalter in Betracht kommende Kunstentwicklung im Osten.

Heute liegt mir im besonderen nahe die Frage nach der Rolle von Byzanz. Im Augenblick der Entstehung der zweiten, orientalischen Phase der christlichen Kunst durch den Willen des großen Konstantin als dessen und seiner Nachfolger Residenz aus dem Boden gezaubert, saugt es, wie einst Rom die hellenistischen, so jetzt alle orientalischen Elemente in sich auf, wird Roms Nachfolgerin als Sitz der Zentralgewalt und als Kunstzentrum. Wie man für die ersten drei Jahrhunderte von einer römischen Kunst schlechtweg spricht, so bezeichnet man die orientalische Phase der christlichen Kunst als byzantinisch schlechtweg. So lange in diesen Namen reine Zeitbestimmungen gesehen werden, sind sie zutreffend. Leider aber meint man damit zumeist auch eine von Rom, beziehungsweise Byzanz ausgehende Reichskunst, d. h. man führt die Gesamtkunst der ersten drei Jahrhunderte auf Rom zurück und meint ähnlich mit ‚byzantinisch‘ eine in den folgenden Jahrhunderten von Byzanz ausgehende, überallhin wirkende Reichskunst. Letzteres aber ist, wie ich in meiner Untersuchung über Mschatta ausgeführt habe,[1] ebensowenig richtig wie im Falle Rom. Die vorliegende Arbeit gibt Anlaß, diesem Problem näherzutreten.

Wenn Byzanz allein oder auch nur ganz vorwiegend der gebende Mittelpunkt der christlichen Welt des Orientes gewesen wäre, dann müßte es, wie ich anläßlich des serbischen Psalters nachweisen will, ausgeschlossen sein, daß selbst in der Spätzeit noch Dinge geschahen und Strömungen auftauchten, die ihre Wurzel nur in der fortdauernden, Byzanz umgehenden Tradition des Orientes haben können. Ich rechne hierher von allgemein bekannten Tatsachen das eigentümliche, gegen die orthodoxe Kirche gerichtete Sektenwesen auf dem Balkan, in erster Linie die Bogumilenbewegung. Ich rechne ferner hierher und komme damit in das Fahrwasser der vorliegenden Aufgabe die Differenzierungen, welche deutlich in der Kultur der einzelnen slawischen Völker vorliegen. Beruhen diese wirklich nur auf der Verschiedenheit der nationalen Voraussetzungen und darauf, daß der eine Stamm mehr, der andere weniger Elemente des katholischen Westens, beziehungsweise von Rom her in sich aufnahm? Das mag bei den Südslawen für die Bulgaren und Kroaten zutreffen. Die einen entwickeln sich im engsten Anschluß an Byzanz, die anderen verdanken den

[1] Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1904.

Beziehungen zu Rom und Italien ihre Eigenart. Gerade die Serben aber, mit denen wir es in vorliegender Arbeit zu tun haben, dürften seit früher Zeit mehr als irgend ein anderer slawischer Volksstamm Fühlung mit einem Kulturfaktor genommen haben, der Byzanz gegenüber eine selbständige Macht bedeutet und das ganze Mittelalter hindurch Träger der altchristlichen Traditionen des Orients blieb: mit dem in den Klöstern blühenden geistigen und künstlerischen Leben der Mönche.

Es waren die Begründer des serbischen Staates Stephan Nemanja und sein Sohn, der erste Erzbischof des Landes, Sava, die gleich am Beginn einer selbständigen Entwicklung der serbischen Kultur enge Beziehungen zu jenem Gebiete der Balkanhalbinsel anknüpften, das sich bis auf den heutigen Tag als die seltsamste Mönchsrepublik im Bereiche der Christenheit erhalten hat, zum Berge Athos. Sava selbst wurde dort Mönch. Sein Vater, der König, folgte ihm nach, wurde ebenfalls zuerst im Kloster Watopädi Mönch und gründete oder baute von dort aus neu jenes Kloster Chilandar,[1] das seither ein Stützpunkt serbischer Kultur blieb und heute noch vorwiegend in serbischen Händen ist. Ich berühre diese allbekannten Dinge gleich hier einleitungsweise, weil sie die Voraussetzung bilden für die Möglichkeit der Entstehung eines serbischen Kunstwerkes, wie es unser Psalter ist.

Meine Arbeit stellt sich dar als ein Einspruch gegen die Annahme, daß alles, was die Südslawen — und die Serben in erster Linie — an griechischen Kulturelementen in sich aufgenommen haben, allein und ausschließlich von Byzanz gekommen sein müßte. Konstantinopel selbst ist nur ein Durchgangspunkt weit älterer aus dem Orient ihm zuströmender Kulturelemente. Es hat noch in der Spätzeit Wege gegeben — sie werden durch die Klöster bezeichnet —, mit denen die altchristliche Kultur und Kunst des Orients unmittelbar, ohne Berührung von Byzanz zu den Südslawen vordringen konnte. Man wird also in Zukunft nicht nur festzustellen haben, wo eine Tat der Südslawen fälschlich Byzanz zugeschrieben wird,[2] sondern man wird auch in Fällen, wo die Beziehungen zum griechischen, beziehungsweise orthodoxen Kulturkreise offenkundig zutage liegen, immer erst fragen müssen, ob da Byzanz selbst Einfluß nimmt oder die in den Klöstern fortwirkende Kraft der christlich-orientalischen Urzeit.

2. Die syrische Vorlage.

Es ist in der Beschreibung der Miniaturen wiederholt hervorgehoben worden, daß in ihnen Merkmale auftauchen, die eher auf eine andere als die byzantinische Einflußsphäre hinweisen. Ich fasse die dahin zielenden Beobachtungen zusammen.

Das Ornament anlangend ist deutlich, daß, soweit die Initialen in Betracht kommen, serbische, beziehungsweise südslawische Traditionen vorliegen. Das ist natürlich; wahrscheinlich sind sie von derselben Hand ausgeführt, die den serbischen Text schrieb. Von ihnen unterscheiden sich sehr wesentlich die Ornamentleisten über den Textanfängen. Sie treten immer in enger Verbindung mit den Miniaturen auf, werden also wohl vom Maler, nicht vom Schreiber ausgeführt sein. Das wird bestätigt dadurch, daß sie einen Ornamentstil zeigen, der für typisch byzantinisch gilt, aber persischen Ursprunges ist und wohl von den Klöstern verbreitet wurde. Von einzelnen dieser Ornamente kann gesagt werden, daß sie das persische Prototyp vorzüglich durchklingen lassen. — Ähnliche Beobachtungen konnten

---

[1] Ich schrieb bisher gewohnheitsmäßig Chiliutari und sehe erst jetzt, daß die griechische Schreibweise inzwischen angenommen ist. Auch das ‚v.' Jagić beruht auf einem Irrtum.

[2] Vgl. für Serbien Millet, Recueil des inscr. chrét. du Mont Athos I, p. 144 und 151.

wiederholt auch den Miniaturen gegenüber gemacht werden. Ihre Typen entsprechen im allgemeinen den byzantinischen Gemälden, wie sie in den Psaltern mit Randminiaturen, den Malereien des Berges Athos und sonst vorliegen. Stellenweise aber brechen auch bei ihnen Anzeichen durch, die deutlich machen, daß der Maler auf Handschriften oder einzelne Vorlagen zurückgriff, die bessere, bezw. ältere Typen aufwiesen, als es die landläufigen byzantinischen sind.

Abb. 32. Rom, Vaticana, Barberina-Psalter Fol. 114v: Illustrationen zu Psalm 71, Anfang und Vers 5.

Zunächst wird an das Verhältnis zu den beiden Psalterredaktionen anzuknüpfen sein. Die dem eigentlichen Psalter vorausgehenden Titelbilder sind so eigenartig zusammengestellt, daß an einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Gruppe der Psalter mit Vollbildern, unter denen der kleinasiatische Paris. 139 die Führung hat, nicht gedacht werden kann. Es wird vielmehr auszugehen sein von der offenkundigen Tatsache, daß der serbische Psalter trotz seiner Vollbilder doch der zweiten Gruppe, den Psaltern mit Randminiaturen angehört.[1] Gleichzeitig mit dieser Feststellung aber muß ausgesprochen werden, daß M. nicht die geläufige Redaktion vertritt, sondern auffallend oft eigene Wege geht. Liegt da ein individuelles Vorgehen unseres Malers vor oder spielen bedeutungsvolle Züge aus der Entwicklungsgeschichte der Psalterredaktion mit Randminiaturen herein?

Man nimmt heute allgemein an, diese Psalterredaktion sei eine Schöpfung byzantinischer Mönche, entstanden nicht lange vor der Mitte des 9. Jahrhunderts im Anschluß an die ikonoklastische Bewegung.[2] Anlaß zu diesem zeitlichen Ansatz gaben einige Miniaturen, die sich zweifellos unmittelbar auf den Bildersturm beziehen.[3] Es sei gleich bemerkt, daß dergleichen im serbischen Psalter vollständig fehlt. Man hat auch erkannt, daß die Psalterredaktion mit Randminiaturen ein Ausfluß jenes Gedankenkreises sei, der das griechische Mönchtum

[1] Er steht darin in dieser Gruppe nicht allein. Vgl. Tikkanen I, S. 91 f. und unten im Anhange den bulgarischen Psalter.
[2] Kondakov in der Bearbeitung des Chludov-Psalters und Hist. de l'art. byz. 1, p. 160 f.; Tikkanen 1, S. 10 f.
[3] Zusammengestellt von Tikkanen I, S. 78 f.

beseelte, der künstlerische Niederschlag der theologischen Spekulation vieler Jahrhunderte in volkstümlicher Form. Das ist gewiß richtig; aber dieser Niederschlag vollzog sich nicht mit einem Male in Byzanz und im 9. Jahrhundert, sondern es dürfte auch diese Psalterredaktion wie diejenige mit Vollbildern auf eine sehr viel frühere Zeit zurückzuführen und ursprünglich durchaus unabhängig von Byzanz entstanden sein. Während ich für die erste Redaktion mit Vollbildern nachzuweisen suchte, daß sie der hellenistischen Stadtkultur des westlichen Kleinasiens ihren Ursprung verdankt,[1] glaube ich für die zweite Redaktion mit Randminiaturen wahrscheinlich machen zu können, daß sie als eine spezifisch orientalische Schöpfung in den mesopotamisch-syrischen Klöstern und ihrem Kreis im 6. Jahrhundert oder schon früher entstanden ist.



Abb. 33. Rom, Vaticana, Barberina-Psalter Fol. 115r: Illustration zu Psalm 71, 11.

Es ist bereits oben S. 7/8 darauf hingewiesen worden, daß im Grunde genommen gleich das Titelblatt des ältesten Vertreters unserer Redaktion, dasjenige des Chludov-Psalters die Merkmale der mesopotamischen Schmuckart an sich trägt. Noch auffallender ist eine andere Tatsache, die man bisher übersehen hat. Ich meine die ganze Art der Einführung der Illustrationen, d. h., daß sie nicht, wie es die ägyptisch-hellenistische Art war, als Streifen oder Ausschnitte innerhalb der Textkolumnen oder als Vollbilder gegeben, sondern merkwürdig an den Rand der Kolumnen herausgerückt sind. Um dem Leser davon eine klare Vorstellung zu geben, bilde ich als Beleg zwei aufeinanderfolgende Seiten (114v und 115r) des jetzt in die Vaticana übertragenen Barberina-Psalters ab. Links oben in Abb. 32 sieht man zum Beginne des 71. Psalms Salomon vor dem Christusmedaillon, darunter zu Psalm 71, 5 David und Gedeon vor der eigenartig dargestellten Trinität[2] und rechts unten die Verkündigung gegeben. Am Rande des Textes von Abb. 33 ist zu Psalm 71, 11 die Anbetung der Magier dargestellt. Darüber erscheint prophezeiend Jesaias und unten sind nochmals

[1] ‚Eine alexandrinische Weltchronik' in den Denkschriften der Wiener Akademie, Bd. LI, II, S. 182.

[2] Vgl. dazu Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Taf. 19. Gedeon ist ähnlich auch im Jakobus Monachus dargestellt.

die Magier zu Pferd auf der Reise gemalt. Der Bezug der Bilder zum Text ist durch korrespondierende Zeichen hergestellt.

Dieses Herausrücken der Bilder an den Rand ist ein Merkmal gerade der ältesten mesopotamischen Pergamenthandschriften. Dafür ist das 586 n. Chr. vom Kalligraphen Rabbula im Johanneskloster zu Zagba in Mesopotamien vollendete Evangeliar der Laurentiana ein typischer Vertreter.[1] Die Miniaturen sind zwar alle rückwärts an den Anfang gestellt und Vollbilder; aber die biblischen Szenen beschränken sich ausschließlich auf den Rand neben den Kanonesarkaden, nur das bekannte Blatt mit Kreuzigung und Himmelfahrt etc. macht eine Ausnahme. Noch bezeichnender vielleicht ist das Evangeliar der Bibl. nat. Syr. 33, das einst dem Kloster Mar Ananias in Mardin gehört hat und worin sich ausschließlich Illustrationen am Rande neben den Kanonesarkaden finden.[2] Für die im armenischen, koptischen und merowingisch-irischen Kreise beginnende Initial- und sonstige Ornamentik bleibt das Herausrücken über die Textkolumne dauernd charakteristisch.

Zu diesen Anzeichen des frühchristlich-orientalischen Ursprunges der Psalterredaktion mit Randminiaturen kommt ein Umstand, den schon Kondakov und Tikkanen hervorgehoben, aber nicht in seiner symptomatischen Bedeutung erkannt haben. Die älteren Vertreter dieser Redaktion, der Chludov- und Pantokrater-Psalter, sowie das Fragment Paris. 20 setzen in Technik wie Formengebung die künstlerischen Traditionen der altchristlichen Kunst fort, bilden, wie sich Kondakov ausdrückt, einen Übergang von der älteren Mosaikenkunst des 6. Jahrhunderts zur Monumentalkunst seit dem 10. Jahrhundert.[3] Tikkanen leugnet das nicht, findet aber, daß ikonographisch nur sehr wenige Motive als entlehnt nachweisbar seien.[4] Ich glaube, sein Urteil erklärt sich zum Teil daraus, daß er nicht das richtige Vergleichsmaterial heranzog. Es ist von vornherein ausgeschlossen, daß die hellenistischen Typen der römischen Katakomben und Sarkophage in Betracht kämen; vielmehr kann es sich immer nur um die orientalische Hinterlandkunst der Mönche, also in erster Linie wieder um die obengenannten mesopotamischen Handschriften handeln, als äußerste Grenze nach dem Hellenistischen hin etwa um die Wiener Genesis, den Rossanensis und den Kosmas Indikopleustes. Der Josua-Rotulus ist rein hellenistisch-alexandrinisch. Da die kunsthistorische Forschung auf dem Gebiete der orientalischen Hinterlandkunst in Kappadokien, Mesopotamien, Syrien und bei den Kopten kaum erst im Entstehen begriffen ist, kann natürlich niemandem ein Vorwurf daraus gemacht werden, wenn er sich ihrer entscheidenden Bedeutung in allen mit dem Klosterleben in Verbindung stehenden Strömungen nicht klar bewußt war.

Es würde zunächst Sache eines Theologen sein zu zeigen, daß der Geist, aus dem heraus die Psalterredaktion mit Randminiaturen entstand, nicht erst in Byzanz und nach dem Bildersturm vorzufinden, sondern alte Klostertradition ist. Ich erspare mir die eingehendere Untersuchung auf einem Gebiete, auf dem es so viele ausgezeichnete Kenner gibt und rechne nur mit dem deutlichen Eindruck, daß vieles von dem, was Tikkanen so trefflich

---

[1] Garrucci 129 f., besser Venturi, Storia I, 162 f. (dessen Photographien durch Millet, Collection de l'école des Hautes Études 1384—1406 zu beziehen sind).

[2] Proben bei Stassoff, L'ornement slave et oriental CXXVI, 7—10. Sie sind nebenbei gesagt derart flott impressionistisch mit dem Pinsel in Farben hingestrichen, daß man sie ganz gut in den Vogeldarstellungen mit japanischen Arbeiten vergleichen kann und erkennt, was eigentlich einst der chinesischen Kunst den Anstoß gegeben hat, Attika oder der persische Hellenismus. Ich möchte von dieser Beobachtung aus nicht gleich schließen, daß auch die auffallend impressionistische Technik des Belgrader Psalters noch auf die orientalische Vorlage zurückgehe. Möglich wäre das immerhin.

[3] Hist. de l'art. byz., p. 170 f.

[4] A. a. O. S. 22 f.

für unsere Redaktion als bezeichnend dargelegt hat, ebensogut in den mesopotamischen, syrischen und kleinasiatischen Klöstern — ich nehme bewußt nur die koptischen aus — weit vor der Zeit des Bildersturmes nachweisbar sein dürfte. So vor allem der volkstümliche Grundzug. ‚Man könnte fast glauben,‘ sagt Tikkanen, ‚Werke der frühchristlichen Kunst vor sich zu haben, so leicht fließt die Erfindung, so ungequält und unbefangen springen die Ideen hervor, so sorglos und breit ist die Ausführung — wären wir nicht hier noch etwas weiter von der Antike entfernt und wäre nicht der theologische Geist, der die Phantasie der Künstler leitet, der alten Kunst so gänzlich fremd gewesen.‘ In Alexandreia und dem Kreise des Klemens und Origines vielleicht; aber in den späteren Theologenschulen von Edessa und Nisibis, in der seit Lukian († 311) aufblühenden antiochenischen Exegetenschule,[1] vor allem aber in den schließlich allen theologischen Betrieb aufsaugenden Klöstern? Gerade sie wurden die Stätten, wo das Volkstümliche mit der Theologie auf das engste Hand in Hand ging, abstrakte Gedanken, moralische Tendenzen und symbolische Anspielungen in handgreifliche Bilder umgesetzt wurden. Im syrisch-griechischen Kreise aber fand auch jene Entwicklung der orthodoxen Liturgie statt, von der Tikkanen (S. 71) selbst annimmt, daß sie die mönchisch-theologische Bilderredaktion, ebenso wie die dichterische Tätigkeit der Meloden angeregt habe.



Abb. 34. Athos, Kloster Pantokrator, Psalter mit Randminiaturen Fol. 68v: Gefangennahme Davids. (Nach Millet.)

In der hier dargelegten Frage nach dem mesopotamisch-syrischen Ursprunge der Psalterredaktion mit Randminiaturen scheint nun die Münchener serbische Handschrift eine bedeutungsvolle Rolle zu spielen. Ich glaube wahrscheinlich machen zu können, daß unsere Miniaturen dem orientalischen Prototyp trotz der Ausführung in Vollbildern nahe stehen und der ganze Zyklus im wesentlichen einer älteren Redaktion angehört, die wohl zu unterscheiden ist von jener jüngeren, der alle erhaltenen Psalter mit Randminiaturen angehören. Diese zweite Redaktion ist als eine byzantinische, nach dem Bildersturm vorgenommene Umarbeitung zu betrachten. Sie geht nicht unmittelbar auf die Typenreihe zurück, die unserem serbischen Psalter vorgelegen hat. Es sind vielmehr sehr oft für ein und dieselbe Psalterstelle, ja sogar ein und dieselbe Sache ganz verschiedene Lösungen genommen. Ich möchte dafür ein Beispiel geben. Der Münchener serbische Psalter illustriert den 55. Psalm mit dem Bilde XX, 42, darstellend die Gefangennahme Davids, die im ersten Verse erwähnt ist: ‚ἐκράτησαν αὐτὸν οἱ Ἀλλόφυλοι ἐν Γέθ.‘ Unser Miniator, beziehungsweise seine Vorlage greift die Bezeichnung der Stadt Geta heraus. Man sieht diese im Hintergrunde, die Gefangennahme findet vor ihrem Tore statt. Anders die byzantinische Redaktion (Abb. 34): sie greift die Bezeichnung Ἀλλόφυλοι auf und zeigt David inmitten von Soldaten ohne die Stadt. — Im gegebenen Falle nähert sich der byzantinische Typus mehr dem Hellenistischen als der Typus im Münchener Psalter; denn David tritt statt als bärtiger Greis und König in der byzantinischen Redaktion als Jüngling und in einer Stellung auf, die sehr stark an jene dionysische Idealfigur hellenistischen Ursprunges erinnert, die ich im Anschluß an die Reliefs der Aachner Domkanzel besprochen habe[2] und die im Kosmas Indikopleustes für

[1] Vgl. Kihn, Theodor von Mopsuestia und Junilius Africanus.

[2] Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, S. 55 f.; Der Dom zu Aachen, S. 12 f.

die Gestalt Abels (Garrucci 142, 2) verwendet ist. Die Vorlage, die ich für den serbischen Psalter nachweisen möchte, war also nicht die einzige in altchristlicher Zeit existierende. Es muß mehrere Redaktionen gegeben haben, hellenistische und orientalische nebeneinander.[1] Das alles vorläufig nebenbei. Hauptsache ist mir im folgenden der Nachweis, daß in dem Münchener Psalter deutlich erkennbar kein byzantinisches, sondern ein hellenistisch-orientalisches, bezw. syrisches Vorbild steckt.



Abb. 35. Mailand, Ambrosiana (M. 54 sup.) Fol. 2r: Psaltertitelblatt.

Ins Gewicht fallen zunächst die ausgesprochen hellenistischen Spuren, die sich in einzelnen Miniaturen geltend machen. Ich meine damit nicht den typisch byzantinisch gewordenen Schematismus in der Ausbildung der Hintergründe, wonach Felskegel eine Landschaft, Architekturen, womöglich durch eine Draperie verbunden,[2] Innenräume bedeuten. In dieser Richtung ist nur XVI, 35 mit dem im Hintergrund auf einer Basis zwischen Flügeln stehenden Kopf auffällig. Wichtiger sind hellenistische Züge in den Figurenkompositionen selbst. So gleich im Titelblatt des eigentlichen Psalters V, 8. Diese Miniatur gibt das typisch-hellenistische Autorenbild, bekannt von den Evangelistenbildern her.[3] Ungewohnt ist daran nur die inspirierende Gestalt. Gerade sie aber beweist die in unserem Psalter nachlebende außergewöhnlich alte Überlieferung.[4] Ihre Herkunft ist im gegebenen Fall unschwer festzustellen. In einem Psalter des 11. Jahrhunderts der Ambrosiana zu Mailand (M. 54 sup.) findet sich neben diesem Autorenbild noch ein zweites Titelblatt, darstellend das Hirtenidyll, d. h., entsprechend dem psalterverfassenden Greis, den leierspielenden Jüngling. Auch da erscheint hinter letzterem die über seine Schulter blickende Frauengestalt. Daß sie hellenistischen Ursprunges ist und die Melodia bedeutet, kann man dem Pariser Psalter 139 ent-

[1] Das hätte auch Petković ‚Ein frühchristl. Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München' beachten sollen.

[2] Sie ist bisweilen auch um einen Baum geschlungen. Vgl. die noch überraschend raumtiefen Hintergründe der Kahrijé Dschami. Sie müssen auf gute alte Originale zurückgehen.

[3] Vgl. für den Ursprung E. Diez in meinen Byz. Denkmälern III, S. 38 f.

[4] Vgl. dazu insbesondere den Codex Rossanensis in der Ausgabe von Haseloff, Tafel XIV.

nehmen. Die Gestalt hinter dem schreibenden David (Abb. 35)[1] ist also ursprünglich wohl nichts anderes als eine Parallelbildung und ich zweifle, ob sie der Miniator der Mailänder Handschrift schon für den heil. Geist ansah. Beischriften fehlen leider. Die Frauengestalt hat noch durchaus antiken Typus und es fehlen ihr die Flügel. Der Maler von M. ist übrigens nicht der erste, der sie damit versieht. Schon im karolingischen Utrechtpsalter sind sie vorhanden.[2] Ob nun der karolingische Künstler durch sie seinem Verständnis ähnlich nachhelfen wollte wie der Miniator unserer Handschrift, mag vorläufig dahingestellt bleiben. Mir erscheint nur wahrscheinlich, daß die inspirierende Gestalt hellenistischen Ursprunges ist und erst allmählich in einen Engel, beziehungsweise den heil. Geist umgesetzt wurde.

Ich gehe nun über auf den offenkundigsten Beleg des hellenistisch-syrischen Ursprunges einzelner unserer Bilder, auf die Miniatur XI, 25 zu Psalm 23, 1 f.: Τοῦ κυρίου ἡ γῆ. Da sie nichts mit den Illustrationen zur gleichen Psalterstelle im Barb. und Kiew zu tun hat, entsteht die Frage, ob in ihr vielleicht eine Erfindung des Malers unserer Handschrift vorliege? Gewiß nicht. Ihre Entstehung muß vielmehr zurückgehen in hellenistische Zeit und auf orientalischen Boden. Ersteres wird belegt durch die Personifikation der ΓΗ. Wir sind dabei nicht allein auf die allgemeine Erwägung gewiesen, daß eine im Typus der antiken Ortsnymphe gehaltene Gestalt unzweideutig auf diesen Ursprung weise,[3] sondern können durch syro-ägyptische Parallelen ganz nahe an Zeit und Ort der Entstehung unseres Bildes herankommen. Eine solche Parallele bietet zunächst der (wohl in Achmim gefundene) große Gewandschmuck in Seide mit antiken Figuren, der jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin aufbewahrt wird. Wir sehen da unter anderem die Nymphe[4] in genau der gleichen Haltung sitzend, die Rechte gesenkt, und zwar nach einem Krug, aus dem Wasser strömt, die Linke erhoben mit einer Blüte; der Oberkörper ist ganz nackt gelassen. Man möchte glauben, daß auch die ΓΗ unserer Miniatur ursprünglich die Rechte auf den Krug stützte. In der Linken hielt sie wahrscheinlich ein Füllhorn, wie auf einem Gobelinmedaillon, das, ebenfalls in Achmim gefunden, die inschriftlich als ΓΗ bezeichnete Büste einer Frau zeigt.[5] Diese zweite Parallele nähert sich unserer Miniatur auch darin, daß sie die gleiche Kopfhaltung und den Blütenschmuck im Haar aufweist. Der Maler des serbischen Psalters hat manches in seiner Vorlage nicht verstanden, seine ΓΗ ist in vielen Zügen uniform mit der Personifikation des Tages in XLV, 105 (vgl. auch das farbige Titelblatt).

Ich führe hier gleich an, was sich sonst noch an Personifikationen in unserem Psalter findet und der hellenistischen Sphäre angehört. Tag und Nacht in der eben zitierten Schlußminiatur des eigentlichen Psalters Πᾶσα πνοή sind der byzantinischen Kunst so geläufig, daß ein in guten Traditionen lebender Künstler sie selbst in der Spätzeit, der unser Psalter angehört, ohne alte Vorlage einführen konnte. Ich erinnere an die ältesten Vorbilder wie das prachtvolle Bild der Nacht im Paris. 139 Fol. 435v[6] und die Wiederholung im vatikanischen Jesaias gr. 755, entstanden um 900.[7] Da ist die Gestalt mit gesenkter Fackel

---

[1] Nach einer Aufnahme von Millet, Collection des Htes Études C 363. Vgl. Venturi, Storia II, 452/3.

[2] Vgl. die Facsimileausgabe, Latin Psalter in the University Library of Utrecht 1v und Tikkanen, S. 172.

[3] Auch die beiden Handschriften des Jakobus Monachus zeigen noch Personifikationen, ebenso die Kanones des Marc. 540. Es wird in jedem einzelnen Falle zu untersuchen sein, ob da alte Überlieferungen rein oder in Umbildungen vorliegen.

[4] Abbildung im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXIV (1903), S. 163.

[5] Vgl. diese Denkschriften, Bd. LI, Abh. II, S. 145.

[6] Omont, Fac-similés des miniatures, pl. XIII.

[7] d'Agincourt, Hist. de l'art. Peint., pl. XLVI.

noch hellenistisch in natürlichem Inkarnat gegeben. Blau, besser gesagt schwarz erscheint sie dann in den Oktateuchen und dem Physiologus, das Material darüber habe ich bereits an anderer Stelle zusammengestellt.[1] Es kann auffallen, daß Tag und Nacht in unserem Psalter nie in den Szenen des Auszuges aus Ägypten (XXVII, 58; XXXV, 80 und LIX, 148) erscheinen, in denen sie sonst sehr oft wiederkehren. Ähnlich fällt auf, daß die in den Psaltern mit Randminiaturen so häufigen Darstellungen verschiedener Flußgötter fehlen, besonders in XL, 93. Unser Miniator kennt außer Tag und Nacht nur noch die nicht minder geläufigen Personifikationen des Jordan XXXVII, 87, des Meeres XXXII, 74, des Kosmos (IX, 22 und LVI, 141) und von Kirche und Synagoge (X, 24). Das sind Typen, die sich bis auf den heutigen Tag in der slawischen und neugriechischen Heiligenmalerei erhalten haben. Der Miniator ist in diesen Dingen, wie auch darin, daß er die inspirierende Gestalt in V, 8 und die Reue XVII, 37 zum Engel, den Hades (XI, 26) zum Teufel macht, durchaus modern, d. h. nicht nur Kopist einer alten seltenen Vorlage, sondern Vertreter der auch in seiner Zeit noch lebendigen Überlieferung. Umsomehr fällt daher die ΓΗ in XI, 25 auf. Sie ist nicht Gemeingut geworden, der Maler kann sie nur einer ganz alten Vorlage entnommen haben. Dafür spricht auch die Art, in der die Nymphe eingeführt wird. Sie erscheint in pantheistischem Sinne als richtige Naturpersonifikation inmitten von Erde und Meer. Wäre nicht die Faust oben, man könnte in dieser vom Okeanos umströmten ovalen Erdscheibe die Illustration eines antiken Geographen vermuten. Ein ähnliches Oval kopiert nach einer alten Vorlage in der Art des Kosmas Indikopleustes auch Barb. 169ʳ als Illustration zu Psalm 103, in dem Gott aus dem Buche der Natur gelobt wird, einer Stelle, der in unserer Handschrift die Bilder XXXII, 72—74 beigefügt sind. Im Barb. sieht man unter den ἀντίποδες ein Oval in Gold mit der landschaftlich dargestellten ΓΗ, worauf Nackte mit Sonne und Mond erscheinen, darunter drei Köpfe.[2]

In dem hellenistischen Milieu von XI, 25 macht sich die Hand Gottes sehr auffallend bemerkbar. Ihre Einführung ist semitisch-orientalischen Ursprunges und ein Merkmal desselben Geistes, der oben in den ikonographischen Anmerkungen öfter festzustellen war in Fällen z. B., wo auch an Stelle der von den Psaltern mit Randminiaturen gegebenen leiblichen Gestalt Christi puritanisch nur das Symbol, die Hand, dargestellt war. Ich erinnere an X, 23 und XXX, 68. Derselbe Geist äußert sich, wenn VII, 16 als Vernunft Davids zur Illustration von Psalm 8, 2/3: ὅτι ἐπήρθη ἡ μεγαλοπρέπειά σου ὑπεράνω τῶν οὐρανῶν die unpersönliche Hetoimasia gegeben ist, auch wieder allein in unserem Psalter, während die Stelle in dem Zyklus der Psalter mit Randminiaturen nicht illustriert wurde. Das bezeichnende Nebeneinander hellenistischer und orientalischer Auffassung macht sich besonders geltend in Miniaturen wie XXV, 55, wo der hellenistische Typus des schönen Jünglings für Christus unmittelbar mit dem eines Greises verbunden ist.[3] Dieser letztere erscheint nochmals in XLVIII, 111. Vgl. auch XXXVII, 85.

Nach diesen an der Hand des Kronzeugen (XI, 25) für den hellenistisch-orientalischen Ursprung unseres Bilderzyklus gewonnenen Eindrücken wende ich mich einer Durchmusterung der gesamten Miniaturenfolge auf die in ihr deutlichen syrischen Merkmale zu. Es ist bereits oben S. 9 f. bemerkt worden, daß gleich die beiden ersten Bilder in

[1] Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, S. 72 f. Dazu die Anfangsminiatur im Pariser Hiob 134.

[2] Vgl. dazu das erste der Schöpfungsfresken im Langhaus der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi.

[3] Vgl. außer dem oben S. 43/4 Gesagten noch meinen Aufsatz ‚Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassuug‘, Beilage zur ‚Münchener Allg. Zeitung‘ Nr. 14 vom 19. I. 1903.

diesem Sinn als Aushängeschilder anzusehen sind. Sie fehlen in der Folge einleitender Miniaturen der hellenistischen Redaktion, nehmen sich also von vornherein an dieser Stelle fremdartig aus. Nun hat die eingehende Betrachtung des Todesbildes I, 1 gelehrt, daß in der Art, wie der Tod dargestellt ist, die nächsten Berührungspunkte mit dem auf dem Sinai geschriebenen Kosmas Indikopleustes vorliegen. Und etwas Ähnliches läßt sich für I, 2 die Darstellung ‚Diese eitle Welt‘ aus der Barlaam- und Joasaph-Legende nachweisen. Auch sie hat ihren Ausgangspunkt in einem syrischen Kloster. Ein Mönch des Sabasklosters, Johannes, brachte diesen indischen Roman nach Jerusalem und verfaßte in Palästina dessen griechische Bearbeitung, die dann in alle Sprachen unseres Kulturkreises überging. Das geschah in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts.[1]

Es ist nun für meine Untersuchung von besonderem Wert, zeigen zu können, daß die in M. enthaltene Miniatur I, 2 nur unmittelbar auf diesen Roman zurückgehen, d. h. nicht etwa durch die Psalterredaktion mit Randminiaturen angeregt sein kann. Dies wird bezeugt einmal durch die Tatsache, daß die untere Szene, die Entblößung der Knochen, in den Psaltern überhaupt nicht vorkommt, also nur unmittelbar dem Roman entnommen sein kann; dann aber spricht dafür ein Detail der oberen Szene selbst. Wir besitzen eine reich illustrierte griechische Handschrift des Romans. Sie befindet sich als Cod. gr. 1128 in der Bibliothèque nationale. Durch die Güte H. Graevens bin ich in der Lage, die Parallele zu unserer Miniatur abbilden zu können (Abb. 36). Es ist überflüssig, sie zu beschreiben. Was interessiert, ist das im Text erwähnte Motiv: ‚In der Mitte dieses Baumes Honigtropfen zum Ergötzen.‘ Die Psalter mit Randminiaturen lassen diesen Zug durchweg vermissen. M. dagegen nimmt ihn auf und unterscheidet sich darin sehr wesentlich von ihnen. Gerade dieses Motiv aber hat seine Parallele in der Pariser Handschrift: Man sieht den Baum in der Mitte und in dessen Krone den die Tropfen schlürfenden Menschen; dazu links das Einhorn, unten die Mäuse, Drachen und Hades, nebst anderen Zugaben, die in unserem Psalter fehlen. Die Pariser Miniatur gehört dem 14. Jahrhundert an,[2] ist aber zweifellos zum Teil wenigstens die Kopie einer älteren Vorlage. Das Münchener Bild muß



Abb. 36. Paris, Bibl. nat. gr. 1128: Illustration des Barlaam und Joasaph Romans.

[1] Vgl. Krumbacher, Gesch. d. byz. Literatur[2], S. 887. Einen ähnlichen Weg machte die Sakuntala-Dichtung. Vgl. Byz. Zeitschrift 1905, S. 653.

[2] Vgl. Bordier, Description, p. 246.

auf eine ähnliche gute Originalquelle zurückgehen. Das bezeugt, wie gesagt, auch die Verbindung mit der Darstellung im unteren Streifen.

Von den einleitenden Szenen aus dem Leben Davids wäre IV, 6 David unter den Chören hervorzuheben als ein Symptom der Beziehungen zu Syrien. Das hat schon Springer für diesen Typus festgestellt.[1] Die Einführung des Lebensbaumes in VI, 11 und des Synedriums in VI, 13 weist in dieselbe Richtung. Ebenso scheint von Syrien auszugehen die Vorliebe für die symbolische Darstellung des Hirsches am Wasser XIII, 30. In der Darstellung VII, 18 ‚Der gerechte Richter' ist der Pantokrator in einer Bedeutung verwendet, die im syro-ägyptischen Kreise zu Hause ist und etwas Ähnliches gilt für die heute Deesis genannte Komposition von XIV, 31. Darauf muß hier etwas näher eingegangen werden.

Die sogenannte Deesis hat kunstgeschichtlich ihren Ausgangspunkt nicht in einer byzantinischen Hofzeremonie,[2] sondern geht zurück auf die altchristliche Darstellung, die man mit dem Schlagworte ‚legem dat', besser als ‚traditio legis' bezeichnet. Man hielt diese für römischen Ursprungs, ich[3] und Baumstark[4] haben nachgewiesen, daß sie hellenistisch-orientalischer, beziehungsweise syrischer Abstammung ist. Zu dem Typus gehört der thronende Pantokrator in der Mitte, zwei stehende Gestalten zu den Seiten, die ihm huldigen oder eine Gabe empfangen. Ursprünglich war auf einer Seite wohl Petrus gegeben, der die Gesetzesrolle empfängt, einmal auf einem ägyptischen Stoff auch den Psalter. In der ‚Deesis' sind an Stelle der Apostelfürsten Maria und Johannes d. T. getreten,[5] im Belgrader Psalter statt Johannes David. Es scheint mir wahrscheinlich, daß diese letztere Variante uralt ist, allerdings in der durch den erwähnten ägyptischen Stoff[6] nahegelegten Fassung, daß der Pantokrator David den Psalter übergibt. Von da zum Typus der Illustration unserer Psalterstelle war nur ein Schritt. Ich glaube, daß er bereits in frühchristlicher Zeit und im syrischen Kreise vollzogen worden sein dürfte.

Eine verwandte Gruppe bilden Kompositionen, die wie die Deesis für byzantinische Schöpfungen gelten, aber weit älteren, und zwar syrischen Ursprunges sind. Sie werden bezeichnend genug in der Psalterredaktion mit Randminiaturen und besonders in der von unserer serbischen Kopie vertretenen Redaktion mit Vorliebe verwendet. Dahin gehören die Anastasis, die in M. nicht weniger als dreimal (XI, 26; XXIII, 50 und LIX, 149) vorkommt,[7] die Εἰσόδια (XV, 32) und die Κοίμησις (XXIII, 49) der Maria, die ausgebildet syrischen Typen wie Geburt, Kreuzigung,[8] Himmelfahrt und sehr vieles andere, das hier zu behandeln über den Rahmen dieser Monographie hinausginge. Unsere Redaktion hat Bildtypen bewahrt, die später in den byzantinischen und russischen Psaltern nicht mehr vorkommen, so XVI, 35 die Darbringung. Es ist bezeichnend, daß gerade in diesem Bilde ein hellenistisches Motiv festgehalten ist; davon war bereits S. 34 die Rede. Sehr beachtenswert ist auch, daß XXIV, 52 in der Kreuzführung Christi das Kreuz fehlt und Christus wie Barabas im Rossanensis gefesselt ist. Das muß eine altchristliche Fassung sein, älter wahrscheinlich als die sonst in unserem Psalter vorherrschenden orientalisch-

---

[1] Vgl. oben S. 16 f.
[2] Kondakoff, Byz. Zellenemails Swenigorodskoi, S. 274. Vgl. mein ‚Der Dom zu Aachen', S. 88.
[3] Orient oder Rom, S. 100 f.
[4] Oriens christ. III, S. 173 f. Dazu Byz. Zeitschrift XIII, S. 661.
[5] Vgl. unten Abb. 39, S. 109.
[6] Orient oder Rom, Taf. V. Vgl. dazu die sonderbare Deutung Schultzes im Lit. Zentralblatt 1901, Sp. 1155.
[7] Vgl. über den Ursprung meine Koptische Kunst S. XVIII und oben S. 28 f., 40 f., 85 f.
[8] Vgl. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Dazu Byz. Zeitschrift XIV (1905), S. 262 f.

christlichen Typen. Neben der Miniatur XXIV, 53 nimmt sie sich aus wie jene in den ersten Jahrhunderten vorherrschende, im Hellenismus wurzelnde Scheu vor der historischen Wahrheit neben der ausgeprägt realistischen Anschauungsweise der zweiten, orientalischen Phase in der Entwicklung der christlichen Kunst.[1]

Eine ganze Reihe von Miniaturen unseres Psalters geht nicht auf die den Byzantinern und Slawen geläufige Fassung der Septuaginta zurück, sondern muß Apokryphen zur Grundlage haben. Solche Texte kommen im Osten vorwiegend für die frühchristliche Zeit und den Süden in Frage. Dahin gehören einige der eben angeführten Darstellungen, in erster Linie aber die Art, wie das Wasserwunder Mosis XXVII, 59 gegeben ist. Der geläufige Typus hält sich treu an die natürlichen, von den biblischen Texten gegebenen Voraussetzungen. Ich gebe Abb. 37 die Miniatur des Pantokrator-Psalters Fol. 104v.[2] Moses, höher stehend, stößt seinen Stab in den Felsen; die Juden führen das Wasser des so geschaffenen Baches aus verschiedenartigen Gefäßen an den Mund. Man vergleiche damit unsere sonderbare Miniatur und überdenke die entsprechende Beischrift: ‚Moses durchbrach den Stein, aus welchem zwölf Quellen Wasser sich ergossen.‘ Die Form des Karrens, auf dem der Stein mit seinen zwölf Quellen liegt, ist nicht wesentlich verschieden von den Wagen, die in den Josefsszenen XXXIII, 77 und XXXIV, 78 zur Anwendung gelangen. Diese letzteren aber finden sich gleichartig auch in den Psaltern mit Randminiaturen. An dem alten Ursprung der Darstellung kann also von dieser Seite her nicht gut gezweifelt werden. Woher nun diese Vorstellung des Wasserwunders (vgl. Exod. 17 und Num. 10) kommt, dafür liegt folgender Fingerzeig vor. A. Musil teilt mir mit, daß die Mönche des Sinaiklosters heute noch einen Stein mit zwölf Löchern als von Moses beim Auszuge mitgeführt zeigen. Ein solcher Stein werde auch in der apokryphen Literatur des Alten Testamentes und in Pilgerberichten erwähnt[3] und nur mit Zugrundelegung dieser Quellen lasse sich auch die Stelle bei Paulus I Cor. 10, 4 verstehen: ἔπινον γὰρ ἐκ πνευματικῆς ἀκολουθούσης πέτρας (daher die zwölf Löcher = Stämme, Apostel). Die Zwölfzahl von Quellen findet sich Exod. 15, 27 und sonst erwähnt. Ich meine, auch diese so auffallend abweichende Darstellung des Wasserwunders führt also unmittelbar auf Syrien, vor allem auf das Sinaikloster als Entstehungsort unserer Grundredaktion.

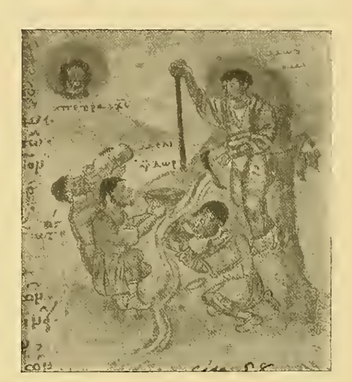


Abb. 37. Athos, Kloster Pantokrator. Psalter mit Randminiaturen Fol. 104v: Mosis Wasserwunder.

Auch das Gelage XXVIII, 61 läßt sich nicht einfach mit dem Text der Septuaginta in Einklang bringen. Nach der Beischrift kann sich die Miniatur nicht, wie man vielleicht geneigt wäre anzunehmen, auf das Passahfest Exod. 12 beziehen, sondern doch nur auf Exod. 32, 6, d. h. sie müßte in der Wüste am Fuße des Sinai spielen nach Aufrichtung des goldenen Kalbes und der XXXVI, 83 dargestellten Szene. Das Gelage geht aber nach der auch für unsere Handschrift gültigen typisch späthellenistischen Lokalandeutung — die

[1] Vgl. meinen Aufsatz ‚Die Schicksale des Hellenismus‘. Jahrbücher für das klass. Altertum XV, 19 f.

[2] Nach Millet, Collection des Htes Études C 96.

[3] Sepp, Palästina teilt über den ‚Quellenstein‘ gelegentlich der Beschreibung des Sees Tiberias Näheres mit. Das Werk ist mir leider nicht zur Hand.

Architektur im Hintergrunde mit der verbindenden Draperie — im Innern eines Hauses vor sich. Auch diese sonderbare Vorführung dürfte schwerlich auf einem Einfalle des Malers unserer Handschrift beruhen. Der sigmaförmige Tisch und die Anordnung der Figuren ist, wie an Darstellungen des Abendmahles nachgewiesen werden kann, uralt.[1]

Eine sehr merkwürdige Szene XLVII, 108 findet sich dann noch im Psalteranhange zum zweiten Hymnus des Moses Deut. 32, 21 f. Es ist mir nicht gelungen, eine sichere Deutung für sie zu finden, was nicht wundernehmen kann, denn schon der Miniator, beziehungsweise der Schreiber, der die Bilder mit Beischriften versah, scheint in meinem Falle gewesen zu sein: er hat bei diesem Bilde wie bei XI, 25 die sonst fast durchweg beigeschriebene Erklärung weggelassen. Das weist vielleicht darauf, daß er das Bild — was ja wohl ganz allgemein gilt[2] — nicht selbst komponierte, sondern nach einer Vorlage kopierte. Da ihm das Verständnis für diese Illustration fehlte, mag manches entstellt und so die Deutung noch mehr erschwert sein. Nach dem zugehörigen Psaltertexte möchte man annehmen, daß es sich um eine Strafe für Abgötterei handle. Wie bei den drei Jünglingen im Feuerofen XLIX, 116, sieht man im Hintergrunde Architekturen, hier drei Türme; an dem einen rechts wird noch gemauert. Als Analogie dazu nehme man XXXV, 82 und für die ganze Komposition XLIII, 101. Unter den in der Mitte sitzenden Männern ist, könnte man deuten, Feuer angemacht. Deut. 32, 22 spricht davon: ὅτι πῦρ ἐκκέκαυται ἐκ τοῦ θυμοῦ μου, καυθήσεται ἕως ᾅδου κάτω. Es bliebe fraglich, ob damit — man beachte auch Details, wie das Ritzen des Armes — lediglich ein frei erfundenes Phantasiebild zur vorliegenden Textstelle (wie gleich die folgenden Miniaturen XLVII, 109/10), oder die Illustration irgend eines bestimmten Geschehnisses gegeben wäre. Ich konnte nichts Passendes auftreiben, bis mich A. Musil auf eine Spur brachte, die aussichtsreicher sein möchte. Er meint, es sei da im Anschluß an die apokalyptische Literatur (z. B. Ap. 15, 2 καὶ εἶδον ὡς θάλασσαν ὑαλίνην μεμιγμένην πυρί) an die Erbauung des neuen himmlischen Jerusalem zu denken, wobei das Blut des Lammes eine Rolle spiele. Dargestellt wäre die Mörtelbereitung unter Beimischung von Blut und die drei blutroten Türme ließen sich vielleicht den πυλῶνες τρεῖς (Ap. 21, 13) annähern. Sicher ist nach dem Vergleich mit XXXI, 69 nur, daß rechts Maurer bei der Arbeit dargestellt sind. Die Beschreibung oben S. 69 nimmt auf die zuletzt vorgeschlagene Deutung Rücksicht. Wäre diese richtig, so läge auch in dieser Miniatur wieder ein Hinweis auf lokal syrische Gedankenkreise.

Besondere Beachtung verdienen die Kompositionen am Schlusse des eigentlichen Psalters und zum Akathistos Hymnos. Für die ‚πᾶσα πνοή‘ (XLI, 95—XLV, 105) läßt sich mit Bestimmtheit nachweisen, daß sie schon im 5. Jahrhundert in einem Wandgemälde gegeben war. Vom ravennatischen Bischofe Neon berichtet der Geschichtsschreiber Agnellus,[3] er habe einen Speisesaal ‚Quinque agubitas‘ erbaut und darin unter anderem an die Wand malen lassen: ‚Istoriam psalmi, quam cotidie cantamus, id est „Laudate Dominum de caelis“ una cum cathaclismo.‘[4] Damit ist der positive Beweis erbracht, daß die richtige Psalterillustration, wie sie der serbische Psalter und in Randminiaturen die byzantinische Redaktion bringt, wirklich schon in jener frühen Zeit, für die ich in vorliegender Arbeit eintrete, üblich war. Dazu kommt ein anderes. Die ravennatische Kunst ist durchaus abhängig vom Osten und

---

[1] Vgl. Dobbert im Repert. f. Kunstwiss., Bd. XIV ff.

[2] Von Ausnahmen wird unten zu reden sein.

[3] Mon. Germ. hist. Script. rerum long. et ital. saec. VI—IX, p. 292.

[4] Vgl. dazu Wickhoff, Repert. f. Kunstwiss. XVII, 10 f. und Rjedin, Viz. Vremenik II, 512 f.

zwar im 5. Jahrhundert vorwiegend von Antiocheia und Syrien, woher die ersten Bischöfe von Ravenna kamen.[1] Wir hätten also in der Anbringung einer Illustration zum 148. Psalm in einem ravennatischen Denkmale zugleich den Hinweis darauf gegeben, daß solche Darstellungen in jener Zeit auch in Syrien üblich gewesen sein dürften.

Einigermaßen überraschend ist, was in dieser Hinsicht die Miniaturen des serbischen Psalters zum Akathistos Hymnos lehren. Es scheint, daß die Kunstforschung hier einmal der Literaturgeschichte wertvolle Winke geben kann. Während Krumbacher[2] die Frage nach der Entstehungszeit dieses gefeiertsten Liedes der griechischen Kirche 1897 als ungelöst hinstellte, will es neuerdings Papadopulos-Kerameus[3] im Anschluß an die Ereignisse vom Jahre 861 von Photios verfaßt sein lassen. Krumbacher erkennt das nicht an, wohl aber erscheint ihm als völlig sicher das negative Ergebnis, daß die früher üblichen Bestimmungen der Zeit und des Autors auf Mißverständnis oder mangelhafter Kenntnis der Überlieferung beruhen.[4] Man schrieb den Hymnus früher dem Jahre 626 und dem Patriarchen Sergios, einem Monotheleten, zu, andere dachten an Georgios Pisides,[5] an den Meloden Romanos, Gedeon wollte ihn gar bis kurz nach dem Tode Julians entstanden heraufrücken. So viel ich sehe, gilt er für spezifisch byzantinisch und in Konstantinopel entstanden. Neuerdings wird nach Angaben einer lateinischen Quelle der Patriarch Germanos als Verfasser genannt.[6]

Dagegen scheinen nun die Illustrationen unseres Psalters zu sprechen. Gleich in den Verkündigungsszenen am Anfange sind die drei syrischen Typen, 124 mit der im Hause beim Spinnen sitzenden, 125 mit der dabei stehenden Maria gegeben und 126 zeigt die apokryphe Verkündigungsszene am Brunnen.[7] In den Akathistos-Zyklen des Athos kommt letztere nur einmal in Watopädi vor. Zweifellos syrischen Ursprunges scheint mir dann das Bild zur vierten Station (127), darstellend die Empfängnis Mariä. Dasselbe Bild nämlich findet sich schon in den wahrscheinlich in Mesopotamien im 6. Jahrhundert entstandenen Titelminiaturen des Etschmiadsin-Evangeliars.[8] Maria ist dort genau so als Orans thronend gegeben mit dem segnenden Christus im Schoße; die Vorhänge, die in M. zwei Dienerinnen halten, sind dort seitlich gerafft, das Ganze mehr in monumentaler Auffassung gegeben. Und läge auch diese Wiederkehr der Komposition in einem mit Syrien zusammenhängenden Zyklus nicht vor, so ließe sich doch auf Grund literarischer Nachrichten über das Aufkommen der Conceptio immaculata — auf die sich ja der ganze Akathistos Hymnos bezieht — für das Bild von Oikos 4 nachweisen, daß dieser früheste, später vollständig nur vereinzelt, z. B. in dem kleinen Bilde des Benozzo Gozzoli der kais. Gemäldegalerie in Wien[9] vorkommende Typus der Conceptio, wahrscheinlich syrischen Ursprungs ist. Das Fest taucht zuerst auf im Typikon des heil. Sabas (um 485), dann ca. 675 in den Festhymnen des Andreas von Kreta.[10] Es geht also wie die Übersetzung des Barlaam

---

[1] Vgl. darüber meinen Aufsatz ‚Antiochenische Kunst‘, Oriens christ. II, 421 f., Rjedin, Die Mosaiken der ravenn. Kirchen, S. 218 f. und Diehl, Ravenne, p. 110.

[2] Gesch. d. byz. Lit.[2], S. 672.

[3] Ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος, 1903.

[4] Byz. Zeitschrift XIII (1904), S. 253.

[5] Unter dessen Namen der Hymnus bei Migne gr. XCII, Sp. 1335 f. abgedruckt ist.

[6] Byz. Zeitschrift XIII (1904), S. 621.

[7] Vgl. über diese Typen meine Byz. Denkmäler I, S. 42 f. und 70 f.

[8] Meine Ausgabe Taf. IV, 1.

[9] Jahrbuch der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses Bd. XXI, Taf. IX.

[10] Vgl. Lehner, Marienverehrung und bes. Joh. Graus, Conceptio immaculata in alten Darstellungen (Der Kirchenschmuck XXXV, 1904, S. 182), S. 40 d. SA.

Romanes von dem bei Jerusalem liegenden Sabaskloster aus und verbreitet sich von dort aus in alle Welt.

Auch die weiteren Darstellungen würden gut als Erzeugnisse syrischer Klöster nachweisbar sein. In Byzanz sind in diesen Fußstapfen weitergegangen Jakobus Monachus[1] und der Mosaicist des Choraklosters, heute Kachrijé Dschami genannt. Man könnte daher annehmen, daß die in Syrien entstandenen Bildtypen schließlich doch über Byzanz in unseren Psalter vorgedrungen sein könnten. Das aber ist sicher nicht der Fall bei LIV, 132, der Anbetung der Magier. Der in dieser Miniatur verwendete Bildtypus liefert einen unumstößlichen Beweis für die dem Maler des serbischen Psalters vorliegende syrische Vorlage. Es fällt von vornherein auf, daß die ganze Szene monumental zusammengefaßt ist durch eine Säulenarkade, wie wir sie ja von den Kanonestafeln her kennen. Der Innenraum ist durch die übergeworfene Draperie gekennzeichnet. Darunter thront nun Maria, ähnlich wie in 127, nur faßt sie mit den Händen an das Christuskind. Rechts stehen die drei Magier, links erscheint ein Engel, dazu Baum und Josef, letztere beiden von dem Maler unseres Hymnos scheinbar mechanisch aus benachbarten Miniaturen, vor allem der Geburt Christi, übernommen. Beachtet man diese Dinge, so passen auf unsere Darstellung die aus dem Jahre 836 stammenden Angaben über ein Mosaik der Geburtskirche in Bethlehem, darstellend die Geburt Christi, die Muttergottes mit dem Kind im Schoß und die Anbetung der Magier.[2] Das wäre an sich noch nicht ausschlaggebend für den Zusammenhang von M. und Bethlehem. Nun sind uns aber mehrere Denkmäler der Kleinkunst erhalten, die das genannte Monumentalmosaik in der Szene der Anbetung der Magier festgehalten zeigen. Es sind das alles Erzeugnisse, die mehr oder weniger eng mit Jerusalem und Syrien zusammenhängen. So die Metallflaschen in Monza,[3] wo die Könige einerseits, die Hirten auf der anderen Seite der Madonna erscheinen, so vor allem eine der Schlußminiaturen des Etschmiadsin-Evangeliars,[4] die wohl in Mesopotamien entstanden sein dürften, und das Mittelstück eines fünfteiligen Elfenbeindiptychons, für das ich thebaische Provenienz annehme.[5] Auch in diesen beiden Darstellungen thront Maria mit dem Kinde in der Arkade und wird von den Magiern in Gegenwart des Engels angebetet; die Magier sind dabei immer stehend eingefügt und halten ihre Geschenke auf den verdeckten Armen. Die Verteilung der Figuren wechselt, aber der Typus ist überall im Etschmiadsin-Evangeliar, auf dem Diptychon aus der Thebais und in unserem serbischen Psalter im wesentlichen der gleiche. Da bis jetzt keine Parallele aus Byzanz bekannt ist, die genannten Kunstwerke vielmehr alle der syro-ägyptischen Kunst des 6.—8. Jahrhunderts angehören, so schließe ich, daß auch der Maler des serbischen Psalters ein Original dieser Zeit und Gegend oder eine in dessen Bahnen weitergehende Vorlage benutzt haben muß.

Wird die Stichhaltigkeit dieser Beweisführung zugestanden, so ergibt sich zugleich die Wahrscheinlichkeit, daß der Akathistos Hymnos selbst zuerst in Syrien illustriert, fast möchte man glauben, auch dort entstanden sein müßte. Wenn ich Krumbachers Bemerkungen über die Geschichte der Hymnendichtung überlese, so finde ich da einen ganz

---

[1] Byz. Zeitschrift IV (1895), S. 109 f. und Bordier, Description, p. 147 f.

[2] Vgl. meine Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, S. 92.

[3] Garrucci 433 f.

[4] Byz. Denkmäler I, Taf. VI, 1.

[5] Hellenistische und koptische Kunst, S. 8f. Über ein weiteres derartiges Relief im British Museum vgl. Dalton, Proceedings of the Bibl. Archaeology 1904, S. 209 f. und meine Kritik, Byz. Zeitschrift XIV (1905), S. 367 f.

prächtigen Beitrag zu der Frage ‚Orient oder Byzanz?‘ und erkenne auch den inneren Zusammenhang der in unserer serbischen Handschrift vereinigten Hymnen, d. h. zunächst des Psalters selbst mit den Stücken aus dem Alten und Neuen Testament, eines Ganzen, das zum Teil schon im Codex Alexandrinus vereinigt ist, endlich des Akathistos Hymnos. In dieser Folge liegt auch die Entwicklung der Hymnendichtung aus den Traditionen der Synagoge heraus und die Tatsache begründet, daß diese ganze für die christliche Kirche in Dichtung und Musik so bedeutungsvolle Strömung von Syrien ausgeht. Wichtig ist für uns, daß die Hymnendichtung besonders von Häretikern geübt wurde und der Mesopotamier Bardesanes auch hier eingreift.[1] Der größte Melode von Byzanz, Romanos, war ein geborener Syrer. Ebenso Johannes von Damaskos und Kosmas von Jerusalem. Wie die syrische Dichtung, so mündet wohl überhaupt die syrische Kultur in Byzanz ein; und doch geht sie nur teilweise in der byzantinischen auf. Eine nicht zu mißachtende Teilströmung — ihr gehört der Münchener serbische Psalter an — pflanzt sich unabhängig von Byzanz in den Klöstern fort. Es kommt dabei nicht auf die Sprache — syrisch oder griechisch — sondern ausschließlich auf den Ideengehalt und die künstlerische Form an. Möglich ist immerhin, daß in unserem Psalter mit den Bildern teilweise auch die erklärenden Beischriften aus der Vorlage übernommen wurden. Erwähnt sei in diesem Zusammenhange die sehr auffallende Tatsache, daß diese u. a. gerade bei solchen Bildern fehlen, die sonst nicht zu belegen sind, also wahrscheinlich schon vom Münchener Kopisten in seiner syrischen Vorlage nicht mehr verstanden wurden (XI, 25 und XL, 108). Freilich fehlt die Beischrift auch XV, 32, wo nicht vorausgesetzt werden kann, daß der orthodoxe Kopist die im Abendland unbekannt gebliebenen, aber in der griechischen Kirche von Palästina her allgemein übernommenen[2] Εἰσόδια nicht mehr verstand.

Am Schlusse dieses Abschnittes über die Wahrscheinlichkeit einer syrischen Vorlage für unseren Psalter sei noch darauf verwiesen, daß es einen greifbaren Beleg für die Möglichkeit der Benützung einer altchristlichen Handschrift durch einen Serben, wie ich sie als Voraussetzung für die Entstehung unseres Psalters annehme, gibt.

Der bekannte Prachtkodex des Dioskurides in der Wiener Hofbibliothek[3] enthält auf Fol. 1r oben eine Eintragung, deren Kenntnis ich v. Premerstein verdanke. Sie lautet: Τὸ παρὸν βιβλίον τὸν Διοσκουρίδην παντάπασι παλαιωθέντα καὶ κινδυνεύοντα τελείως διαφθαρῆναι ἐστάχωσεν ὁ Χορτασμένος Ἰωάννης προτροπῇ καὶ ἐξόδῳ τοῦ τιμιοτάτου ἐν μοναχοῖς κυροῦ Ναθαναὴλ νοσοκόμου τηνικαῦτα τυγχάνοντος ἐν τῷ ξενῶνι τοῦ κράλη, ἔτους ζϑιδ ἰνδ(ικτιῶνος) ιδ′ (= 1406).

Nach Mitteilung C. J. Jirečeks wurde der ξενών τοῦ κράλη in Konstantinopel von dem serbischen König (κράλης) Stephan Urosch II., genannt Milutin (1282—1321), Schwiegersohn des byzantinischen Kaisers Andronikos II. Palaiologos, gestiftet.[4] Es wäre also im Jahre 1406 einem Mönche dieser serbischen Stiftung in Konstantinopel durchaus möglich gewesen, den um 510 entstandenen, deutlich hellenistisch-orientalischen Dioskurides zu kopieren. Eine ähnliche Gelegenheit nehme ich bezüglich eines altchristlichen Psalters syrischer Provenienz für die Entstehung unserer Münchener Handschrift an.

---

[1] Vgl. dazu auch Preuschen, Zwei gnostische Hymnen 1904.

[2] Vgl. Bouvy, Bessarione I (1897), S. 555 f., Daphni usf.

[3] Vgl. Nessel, Cod. gr. 1 (= 5 Lamb.). Eine Publikation der Miniaturen besorgte E. Diez im III. Bde. meiner Byzantinischen Denkmäler.

[4] Vgl. Daniel ed. Daničić, p. 134.

3. Der serbische Maler.

Der vorliegende Psalter ist ein serbischer. Es frägt sich, ob in den Miniaturen bestimmte Anhaltspunkte dafür vorliegen, daß ihn auch ein Serbe illustrierte. Syrku[1] hat das an der Hand dreier Abbildungen (XXXII, 72; XL, 94 und XLVI, 107) behauptet, wogegen Vučković[2] geltend macht, es handle sich eher darum, daß der Maler Züge des alttestamentlichen Lebens habe anbringen wollen. Wir sind leider nicht so weit, derartige Fragen auf dem Gebiete, auf dem sich die beiden Herren bewegen, wissenschaftlich entscheiden zu können. Die Geschichte des Pfluges, der Rüstung, des Tanzes, um die es sich dabei handelt, liegt für die orientalisch-byzantinisch-slawische Welt noch derart im Argen, daß wenigstens ich mir in solchen Dingen kein Urteil erlaube, ja an dieser Stelle nicht einmal versuche, Entwicklungsreihen aufzustellen. Das würden Sonderstudien von sehr bedeutendem Umfange werden. Doch möchte ich einen Umstand herausgreifen. Bezüglich des Pfluges verweist Vučković auf die heute noch in Syrien und Palästina in Gebrauch stehende Form.[3] Wichtiger wäre es, Mittelglieder zwischen dem altsyrischen, beziehungsweise dem byzantinischen und serbischen Pfluge festzustellen. Mir sind im Augenblicke nur zwei Belege zur Hand, der Pflug, den Adam im Ashburnham-Pentateuch lenkt,[4] und derjenige in der Hand Kains im vatikanischen Oktateuch Nr. 747.[5] In beiden Fällen handelt es sich um dreieckige Sohlpflüge,[6] eine Art, der tatsächlich auch der Pflug in unserer Abb. XXXII, 72 angehört.[7] Daraus ohne weiteres schließen zu wollen, daß hier syrisch-ägyptische oder byzantinische Tradition vorliege, wäre gewagt, erstens, weil der Ursprung des Ashburnham-Pentateuch und der Oktateuche nicht unbedingt feststeht,[8] und zweitens, weil es wohl in allen Ländern verschiedene Pflugtypen nebeneinander gegeben hat, so daß die Übereinstimmung in der vorgeführten Reihe vielleicht auf einen Zufall zurückzuführen ist.[9] Anders freilich wird die Sachlage, sobald, wie oben geschehen ist, ganz allgemein nachgewiesen erscheint, daß unser Psalter in seinen Miniaturen auf syrische Traditionen zurückgeht. Unter diesen Umständen wird es allerdings wahrscheinlich, daß auch der Pflug auf die alte Vorlage zurückzuführen sein dürfte und nicht spezifisch serbisch ist. Doch das wird mit dem heute vorliegenden Material kaum mit Sicherheit zu entscheiden sein. Es gibt jedoch in unserer Handschrift andere Spuren, die, gesammelt, die Frage nach der Nationalität des Malers in etwas klarerem Licht erscheinen lassen.

So finden sich bei aller oben eingehend nachgewiesenen Vorherrschaft der altchristlich-orientalischen Überlieferung doch Spuren einer Unterschicht, die darauf hinweisen, daß der Miniator bei Gestaltung von Einzelheiten gewissen volkstümlichen Gewohnheiten nachgegeben haben dürfte. Zu diesen gehört in erster Linie die eigenartige Form des Thrones. Man

[1] Letopis Matice Srpske 197, S. 50 f.

[2] Ebenda 213, S. 111 f.

[3] E. Riehm, Handwerk der bibl. Altertümer I, S. 20 (mir nicht zugänglich).

[4] Gebhardt, The miniatures of the A. P., pl. III.

[5] Nach eigener Photographie.

[6] Nach der Terminologie von Rau, Gesch. des Pfluges, S. 42, beziehungsweise um das Schema f_1 nach Meringer, Indogerm. Forschungen XVII, S. 129.

[7] Für die Eigentümlichkeiten des Pfluges in M. wäre zu vergleichen Rau, S. 45, Abb. 51, ferner Behlen, Der Pflug und das Pflügen, S. 31. Vgl. Rau, a. a. O., S. 52 f. Den Sohlpflug verwendeten auch schon die Assyrer, vgl. Perrot et Chipiez, Hist. II, pl. XV.

[8] Vgl. zu der Frage mein Orient oder Rom, S. 32 f. und Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, S. 124 f.

[9] Für Detailuntersuchungen verweise ich auf Peisker in der Zeitschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 1896, S. 17.

nehme III, 5: der König thront auf einer niedrigen, schmucklosen Bank ohne Lehne. Das ist stereotyp. Im Titelbilde V, 8 ist der Typus besonders deutlich, es könnten gut drei Personen auf der Pritsche Platz nehmen, etwa wie in VI, 13, besser in XXVI, 56 oder XXXVII, 85. Man vergleiche damit, wie sonderbar es in VI, 12 wirkt, wenn die Bänke einzeln nebeneinander gestellt sind. Einen wirklichen Thron hat nur der Pantokrator VII, 18 und XIV, 31; doch ist auch da einmal (VII, 18) die überlieferte Form in die Länge gezogen.[1] Zumeist handelt es sich um die richtige kubische Kiste ohne jede Gliederung, so XII, 28; XVII, 37; XIX, 40f.; XXI, 44 u. s. f. Selten sind kugelige Füße angebracht V, 8; XVIII, 39; XXXI, 69 u. s. f. Der Thron Mariä allein in XXXVIII, 90 und XLIX, 118 zeigt Balustergliederung. — Für den orientalisch-byzantinischen Thron ist bezeichnend, daß er aus Leisten zusammengefügt und gedrechselt oder mit Edelsteinen beschlagen ist; auf dem Sitz liegt ein Polster.[2] In unserem Psalter ist von alldem nichts herübergenommen; nur der unerläßliche Schemel ist geblieben. Es fehlt mir leider an Vergleichsmaterial, um bestimmen zu können, was nun eigentlich aus der Eigenart der Thronbank gerade für Zeit und Ort zu schließen sei; ich kann nur sagen, daß die Anwendung einer niedrigen fußlosen Kiste (Bühne) in Einklang zu bringen wäre mit dem südslawischen ‚minder', der niedrigen Wandbank, die als Sitz- und Liegestätte die bosnische Stube heute noch umzieht.[3] Für antik-orientalische Möbel hat unser Maler kein Verständnis.

Ähnliche Beobachtungen wie am Thron kann man auch am Bett machen. Das byzantinische Bett, für das jede Miniaturhandschrift Belege gibt, hat die Eigentümlichkeit, daß das horizontale Lager nicht die volle Körperlänge einnimmt, der Oberkörper vielmehr auf ein schräg ansteigendes Kopfteil und dessen gepolsterte Unterlage zurückgelehnt wird. Vergleiche ich damit die Darstellungen des Bettes in unserer Handschrift, so muß fürs erste einmal das Fehlen dieses Kopfteiles festgestellt werden. Wir haben es wieder mit einer kistenähnlichen Bühne zu tun, die mit einem Linnen bedeckt ist. Zweifellos sicher ist ein Bett dargestellt in den beiden Geburtsszenen XXXIX, 91 und XLIX, 119. Die Wöchnerin hockt oder sitzt da auf dem Bett, sie liegt nicht. Daraus läßt sich schließen, daß auch in I, 1 ein im Bett ‚Liegender', d. h. ein ländlich sittlich hockender oder kauernder Kranker dargestellt ist. Er bedeckt, wie die beiden Wöchnerinen, den Unterkörper mit einer Hülle. In diesen drei Fällen handelt es sich um das kurze, fast quadratische Bett für eine einzelne Person. Dazu gehört auch noch das Totenbett der Maria XXIII, 49, trotzdem Maria anscheinend vollkommen ausgestreckt daliegt. Man vergleiche damit die Lagerstätten in XXXVIII, 88 und LI, 123. Hier liegen die Kranken auf Betten, die mehr als Körperlänge haben. Zugleich sind diese Betten bezeichnenderweise bedeutend niedriger, d. h. sie erheben sich nur sehr wenig über den Boden. Beachtet man nun, daß in der ganzen mittelalterlichen Kunst der Innenraum nicht perspektivisch, wie er erscheint, sondern durch bestimmte konventionelle Kulissen angedeutet wird, wobei die Absicht auf Andeutung eines räumlichen Zusammenhanges nicht streng durchgeführt ist, so wird man auf den Gedanken kommen, daß es sich hier vielleicht nicht um einzelne Bettstellen, sondern um die schematische Andeutung einer die Wände entlang laufenden Bühne handeln könnte. Das würde zu den

[1] Vgl. VII, 16 und LII, 124.

[2] Eine dem serbischen Psalter ähnlichen Typus finde ich in den Mosaiken der Kahrijé Dschami. Dort ist aber Bank und Thron wohl unterschieden. Auf letzterem fehlt nie ein Polster.

[3] Vgl. Meringer, Wiss. Mitt. aus Bosnien und der Herzegowina VII, S. 260 und Sitzungsber. der Wiener Akad. d. Wiss. 144, S. 65f. Der türkische Name sei, teilt mir Murko mit, nicht beweisend für die türkische Herkunft des Möbels.

Ansichten stimmen, die sich auf Grund eines durchaus anderen Materials Meringer über die Entwicklung des Bettes gemacht hat.[1]

Zu diesen Beobachtungen liefert die Miniatur XXVIII, 61 unserer Handschrift scheinbar[2] eine Bestätigung. Wir sehen die Israeliten beim Gelage nach altehrwürdiger Überlieferung um den sigmaförmigen Tisch gruppiert. Nach antiker Art ist dieser Tisch hoch, die Männer müßten, der alten Vorlage entsprechend, auf Podien liegen.[3] Das aber wußte der Kopist nicht, er ließ sie aufrecht sitzen. Noch energischer half er seinem Verständnis nach bei den Frauen im Vordergrunde. Trotz des hohen Tisches ließ er sie nach landesüblicher Art auf dem ‚minder‘, der die Wand entlang laufenden, niedrigen Bank — braunes Holz mit Goldschraffierung — sitzen, beziehungsweise hocken. Man sieht deutlich, wie diese Sitz- oder Liegestatt horizontal durch das ganze Bild läuft und die darauf gelagerten Frauen sich bemühen, etwas von dem Tische zu bekommen. Für gewöhnlich hockten sie auf die dargestellte Weise um die niedrige, auf den Boden gestellte Tischplatte.[4]

Schon aus diesen Merkmalen gewinnt man den Eindruck, daß der Miniator wohl kein Grieche, sondern ein Slawe, wahrscheinlich, der Sprache des Psalters entsprechend, ein Serbe war. Es frägt sich nun, ob nicht auch in den Kostümen ähnlich nationale Elemente zutage treten. Ich kann diese Frage nicht umgehen, trotzdem wir, wie gesagt, heute nicht so weit sind, sie befriedigend beantworten zu können. Die interessanten Rüstungen muß ich ganz aus dem Spiele lassen.

Im allgemeinen bieten ja die Kostüme nichts dem Kenner Ungewohntes. Für die Heiligen sind Chiton und Pallium genommen; auch der Faltenwurf ist der hellenistische, nur wird nach orientalischer Art viel mit Gold gewirtschaftet: alles das bietet keinen Anlaß, nach serbischen Nationaltrachten zu fahnden. Anders steht es mit Kostümen, die offenbar gewisse Stände andeuten sollen und Rangabzeichen erkennen lassen. Ich gehe aus von XVII, 36, wo die Schüler der drei Kirchenväter in drei verschiedenen Trachten auftreten. Da Beischriften fehlen, sind wir ganz auf Parallelen gewiesen. In unserer Handschrift selbst finden sich weitere Belege für die federartigen Fächermützen der beiden Männer vor Basilius sowohl wie für die daneben stehende Gestalt mit der blauweißen runden Mütze. Beide Kostüme finden sich nochmals nebeneinander in XLII, 97 (oben), wo sie inschriftlich bezeichnet sind, und zwar diejenigen mit runden Mützen als Knesen, die anderen mit Fächermützen als Richter. Letztere tragen da aber andere Gewänder; nicht goldgemusterte Kaftane, sondern einfarbige Kostüme, dazu in den Händen Stäbe.[5] In einem anderen Fall LVI, 140 finden wir einen Chorus von Männern mit fächer-, bezw. ballonartigen Mützen um die Muttergottes gruppiert. Dort tragen sie Chiton und Chlamys und müssen Redner bedeuten nach dem Text des Akathistos: Ῥήτορας πολυφθόγγους, ὡς ἰχθύας ἀφώνους, ὁρῶμεν ἐπὶ σοί, θεοτόκε.

Eine zweite Art auffallender Kostüme macht sich am deutlichsten in XXXIX, 92 geltend. Man sieht dort zum Lobe Gottes in der Kirche zu Seiten Christi vereinigt zwei in der Tracht sehr verschiedene Gruppen. Sie sind durch Beischriften links als Priester,

[1] Sitzungsber. der Wiener Akad. d. Wiss. 144, S. 108 und passim.

[2] Ich sage vorsichtig ‚scheinbar‘, weil ich in diesem Punkt unsicher bin. Die Art, die Frauen im Vordergrunde vor einem Tisch hocken zu lassen, könnte auch, um Überschneidungen zu vermeiden, eingeführt sein und ist mir, glaube ich, auch in byzantinischen Miniaturen begegnet.

[3] Vgl. die alten Darstellungen des Abendmahls Christi.

[4] Vgl. für das alles Zeitschrift für österr. Gymnasien 1903, S. 394 f.

[5] Ob das an die antiken Liktoren anklingt? Murko verweist auf die Stäbe der Beisitzer russischer Gemeindegerichte.

rechts als Sänger bezeichnet. Die Priesterkleidung hat für den Laien nichts Auffallendes, umsomehr die Tracht der Sänger. Ihre bunten Kaftane mit Goldmusterung und die



Abb. 38. Rom, Vaticana, Barberina-Psalter: Titelblatt.

spitzen Tellerhüte sind ungewohnt. Dieselben Gestalten treten als Begleiter der Priester auch in XXXVIII, 88 und LVIII, 147 auf. Ich verknüpfe mit diesen Gruppen Eindrücke, die ich in orthodoxen, besonders russischen Kirchen gesammelt habe, wo tatsächlich bei

der Liturgie der Chor der Priester und jener der Sänger sich gegenseitig in die Hände arbeiten. Wieweit das allgemein orientalisch, beziehungsweise byzantinisch ist, wieweit serbisch, kann ich nicht entscheiden. — Die Tellerhüte sind auch im Abendlande gebräuchlich. Doch bezeichnen sie dort die Juden. Vgl. Omont, Psaultier de Saint Louis oder die Skulpturen der Riesenpforte von St. Stephan in Wien.

In unserem Psalter kommt für die Kostümfrage in allererster Linie das als Titelblatt dieser Arbeit veröffentlichte Schlußbild des eigentlichen Psalters XLV, 105 in Betracht. Ich habe die Miniatur farbig ausführen lassen, weil sie für die allgemeine Geschichte der Serben, wie für die Kunstgeschichte im besonderen ungewöhnliches Interesse hat. Es stehen sich da gegenüber je ein König und ein Bischof, d. h. zweimal die Vertreter von Staat und Kirche, durch Gestalten mit jenen eigenartigen Mützen herausgehoben, von denen eben die Rede war. Indem diese Begleiter je eine Hand erheben, fassen sie die mittleren Gruppen zusammen, zum Teil auch durch die Bewegung der anderen Hand. Von diesen Dreivereinen vermittelt nach Tag und Nacht hin noch je eine Figur.

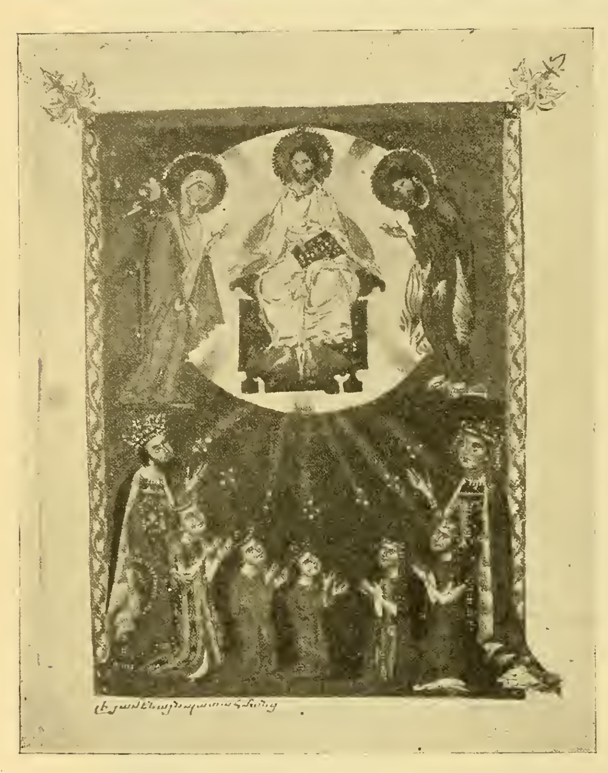


Abb. 39. Jerusalem, Armenische Patriarchatskirche zu St. Jakob: Widmungsminiatur eines arm. Evangeliars vom Jahre 1272.

Vergleiche ich diese Figurengruppen mit ähnlichen in byzantinischen, bulgarischen, armenischen und russischen Darstellungen, so zeigt sich, daß sie keine genaue Parallele haben. Gewöhnlich handelt es sich um Bilder der kaiserlichen Familie. Da dem Leser eine Vorführung dieses weitverbreiteten Typus erwünscht sein dürfte, möchte ich hier einige noch unveröffentlichte Vertreter dieses Devotionsschemas abbilden. Das eine, byzantinische, hat für uns näheres Interesse, weil es dem in dieser Arbeit so oft erwähnten Vertreter der Psalter mit Randminiaturen, dem barberinischen, jetzt im Vatikan entnommen ist (Abb. 38). Es zeigt den Kaiser links, rechts die Kaiserin, in der Mitte den Thronfolger, alle drei von Engeln gekrönt unter dem Schutze des Pantokrator, der die Krone zu verleihen hat. Wie in unserem serbischen Psalter fehlen auch hier die Namensbeischriften. Gemeint ist wohl ein Komnene des 12. Jahrhunderts. Genauer datiert ist die zweite, eine armenische Miniatur, die ich im Besitz der Jakobskirche des armenischen Patriarchats in Jerusalem fand. Dieses Evangeliar ist im Jahre 721 d. Arm. = 1272 n. Chr. für die Königin Geran, die Gemahlin

Leos IV. von Kilikien, von dem Kalligraphen Avedis geschrieben und von einem ‚guten Künstler' mit Kopfleisten, Blumen und Goldschmuck ausgestattet. Die Königin schenkte



Abb. 40. Žiča, Stifterbild in der Turmhalle: Oben der Hymnus der Geschenkgeber, unten Stephan der Erstgekrönte und Radoslav. (Nach Valtrović.)

es damals dem Kloster Agner in Kilikien.[1] Wie in unserer serbischen Handschrift am Schluß des eigentlichen Psalters, so ist in diesem armenischen Evangeliar ebenfalls als Schlußbild die Miniatur der königlichen Familie gegeben (Abb. 39). Wir sehen rechts den König

[1] Nach Mitteilungen, die mir Bischof Nerses in Jerusalem auf Grund der Subskription gemacht hat.

Leo IV., links die Königin Geran, beide stehend, dazwischen ihre fünf Kinder kniend. Auf alle gehen Strahlen herab von dem in der Glorie thronenden Pantokrator. Neben ihm stehen Johannes d. T. und Maria. Diese obere Gruppe gibt die Deesis, von der oben S. 98 die Rede war.

Die Darstellung XLV, 105 unseres Psalters zeigt im wesentlichen die Anordnung dieser beiden Miniaturen, d. h. oben den segnenden Christus — in dem armenischen Evangeliar segnet er genau wie in M. mit beiden Händen — unten die unter seinem Schutz Stehenden. Wie die obere, so ist auch die untere Gruppe jedesmal im einzelnen verändert. In dem byzantinischen Psalter stehen die drei Gestalten und werden gekrönt, in dem armenischen Evangeliar sind sie als Oranten gegeben. In dem bulgarischen Johann Alexander-Evangeliar vom Jahre 1356[1] sind an Stelle des Pantokrator lediglich die beiden aus dem Himmelssegment hervorkommenden Hände getreten. Darunter steht der Zar mit seiner Frau Theodora und seinen Söhnen Asên und Šišman; auf einem zweiten Blatte sieht man seinen Schwiegersohn, dessen Frau und deren Schwestern, ohne daß auch nur der geringste Bezug der Gestalten zur Hand Gottes hergestellt wäre. Es handelt sich also auch da um ein richtiges, repräsentatives Familienbild. Davon weicht die serbische Miniatur sehr entschieden ab. Zunächst stellt sie als Psalterillustration nach der Unterschrift dar die πᾶσα πνοή ‚Jeder Odem lobet den Herrn', d. h. sie hat allgemein gegenständliche Bedeutung, die Einzelfiguren treten fürs erste in den Hintergrund. Darin steht unsere Miniatur im Rahmen der serbischen Kunst nicht allein. Ich danke es dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Professors Michael Valtrović, wenn ich noch ein zweites Beispiel dieser Art Devotionsbild vorführen kann.

Die Kirche des Klosters Žiča zeigt in der zum Narthex führenden Turmhalle[2] über dem Haupteingang ein Wandbild, das ich nach einer von Professor Valtrović angefertigten Kopie abbilden darf (Abb. 40). In der Lünette über der Tür sieht man Maria mit dem Kinde auf einem breiten Thron in einer kreisförmigen Glorie und inmitten einer Landschaft, in der links die drei Magier, rechts drei Hirten gegeben sind, zu Engeln emporblickend, die hinter der Glorie auftauchen. Die breite Thronbank ist bezeichnend. — Im unteren Streifen sind wie in unserer Miniatur zwei Gruppen, begleitet von zwei weiblichen Idealfiguren, einander gegenübergestellt. Die beiden Frauen stehen hier, in ärmellose Gewänder gekleidet, in der Mitte. Die eine links in grünem Gewand trägt einen Felsen, der eine Höhle umschließt, die andere rechts in Violett hebt ebenso mit beiden Händen eine Kiste oder eine Art Korb über den Kopf empor. Was sie halten sind die Symbole von Geburt und Tod Christi, die Krippe und die Grabeshöhle. Ich bemerke nebenbei, daß eine die Grabeshöhle tragende Frau auch im Pariser Gregor Nr. 510 erscheint; nur trägt sie dort kaiserliche Gewänder (Helena?).[3] Zu den Seiten dieser Allegorien erscheinen rechts die Vertreter des Staates, links diejenigen der Kirche. Die Gruppierung ist also wesentlich anders als in unserer Miniatur. Der Kopf des Königs rechts ist zerstört. Das violette Gewand mit gelbem Besatz zeigt reichen Edelsteinschmuck. Hinter ihm ein Mann in rotem Kaftan mit weißen, rot gemusterten Ärmeln. Neben diesem vorn ein Mann in grünem Kaftan mit roten, weiß gemusterten Ärmeln. Zwischen beiden unter anderem eine Gestalt in gelbem Kaftan mit weißem Muster und graublauem Mantel. Die geistliche

---

[1] Abbildung im Archiv f. slaw. Phil. VII, Taf. I/II.

[2] Grundriß bei Valtrović, Ὁ Πρόδρομος und bei Kanitz, Serbiens byzantinische Monumente, Taf. III.

[3] Omont, Fac-similés des miniatures, pl. XLIII; Hertzberg, Gesch. der Byzantiner zu S. 149; dazu mein Orient oder Rom, S. 136, Anm. 2.

Hierarchie vertritt zunächst ein heil. Bischof, weiß mit roten, beziehungsweise schwarzen Kreuzen, ein Rauchfaß schwingend. Vor ihm ein Mönch in grauviolettem Gewand mit weißer Mütze, eine Kerze in den Händen. Die übrigen Mönche in grünem, beziehungsweise grauviolettem Gewand.

Die Erklärung dieser Darstellung gibt ein Weihnachtshymnus, der lautet:[1] ‚Was haben wir dir dargebracht, Christus, daß du für uns als Mensch auf Erden erschienen bist? Denn jedes deiner Geschöpfe bringt dir sein Dankgeschenk dar: die Engel den Hymnus, die Himmel den Stern, die Magier die Geschenke, die Hirten das Wunder, die Erde die Höhle, die Öde die Krippe, wir aber die Jungfrau Maria.‘ Die beiden Frauen mit Höhle und Krippe sind also Personifikationen der Erde und der Öde. Die Darstellung findet sich öfter auch in den Athosklöstern, und zwar ebenfalls in der Vorhalle. Für unsere aus einem serbischen Kloster stammende Abb. 40 ist im besonderen eigentümlich die Einführung der staatlichen und kirchlichen Gruppen. Der an der Spitze der Kirche stehende Bischof ist der heil. Sava und gegenüber stand an der Spitze der Laien wohl der erste Nemanja, Stephan, der Vater des Sava. Das wird bestätigt durch die Stifter des Klosters, die unter dieser in zwei Streifen übereinander aufgebauten Darstellung in den Zwickeln des Spitzbogens erscheinen, den Bruder des Sava, Stephan den Erstgekrönten († 1224) rechts und dessen Sohn Radoslav (1228—1234) links. Beide tragen karminrote Gewänder mit gelben Doppeladlern in weißen Perlenkreisen, dazu gelbe Krägen, Kronen und Nimben auf blauem Grund. Die ganze Darstellung gibt also eine Erweiterung des Weihnachtshymnus von den Geschenkbringern durch die mit der Gründung von Žiča eng verknüpften ersten Fürsten aus dem Hause Nemanja und den ersten Erzbischof aus derselben Familie, den heil. Sava.

Es liegt auf Grund dieser Tatsache nahe, auch unsere Miniatur XLV, 105 mit Bezug auf die Stiftung des Psalters in einem ähnlichen Sinne zu deuten. Vielleicht sind auch da bestimmte historische Persönlichkeiten in die Illustration eines Hymnos, die πᾶσα πνοή eingeführt. Bevor ich darauf eingehe, wird auf andere Anzeichen zeitgenössischer Interpolation in den altsyrischen Zyklus, einen Punkt einzugehen sein, der sich als einer der Grundzüge im Wesen der Illustration unseres Psalters feststellen läßt. Damit komme ich auf das, was mir dem Inhalte nach als das ‚Serbische‘ an unserer Miniaturenfolge erscheinen will.

Ich beginne mit III, 5, einer Miniatur, die betitelt ist: ‚Nach Saul übernahm David die Königswürde und die Großen (Magnaten) kamen und huldigten ihm.‘ Wenn unser Miniator eine byzantinische Vorlage benutzt hätte, müßten die Magnaten vor dem Herrscher in Proskynese auf dem Boden liegen, etwa wie in der Titelminiatur des Psalters Basileios II. in der Marciana.[2] Statt dessen verbeugen sie sich kaum und strecken die Hände vor.[3] Diese Art von Huldigung wäre im Rahmen des Byzantinischen ebenso seltsam, wie das ganze Bild es im Kreise der Psalterillustration ist. Es kommt sonst nirgends vor, ebensowenig wie die voraufgehende Darstellung II, 3, welche die Berufung Sauls zur Königswürde in fünf Szenen vorführt.

Die Huldigung III, 5 ist nicht die einzige Darstellung, die zu der Frage veranlaßt, ob nicht diese Miniatur mit einer bestimmten politischen Tendenz eingeführt ist. Auch

[1] Μηναῖον, Dec. (25.), S. 192 b, (26.) 205 a. Vgl. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, S. 81 f.

[2] Abgebildet bei Labarte, Hist. des arts ind., pl. 85 und sonst öfter.

[3] A. Musil teilt mir mit, daß so heute noch die Beduinen ihren Fürsten begrüßen. Es frägt sich also doch vielleicht, ob das Motiv serbischen und nicht vielmehr syrischen Ursprunges ist.

XXI, 44 legt ähnliche Gedanken nahe. Die eigenartige Szene ist, wie oben S. 38 erwähnt wurde, von verschiedenen Seiten für die Darstellung eines slawischen Zweikampfes als Gottesurteil gehalten worden, ausgefochten vor dem Herzog oder Richter. Freilich wurde dabei nicht die Unterschrift ‚Das Heer beschützt David im Palast‘ und die Tatsache berücksichtigt, daß der Thronende ausdrücklich als König David bezeichnet, ferner das Ganze eine Illustration des 58. Psalmes gegen die Verfolger ist. Aber alles das zugegeben, bleibt doch auch hier bei Berücksichtigung des Umstandes, daß eine ähnliche Miniatur in allen anderen Psaltern fehlt, ein Beigeschmack, als wenn man mit dem Bilde eine bestimmte sozialpolitische Absicht verfolgt hätte. Darin bestärkt die über den Rundbogen hinweg oben hinlaufende Inschrift. Sie beginnt serbisch mit ‚König David‘ und schließt in der zweiten Hälfte mit der bekannten griechischen Anrufungsformel ‚stehe bei dem Sünder‘. Es wird also David angerufen: von wem, für wen? Die Lösung bringt vielleicht die Entzifferung des Mittelteiles der serbischen Inschrift, die uns nicht gelingen wollte.

Zu III, 5 und XXI, 44 gesellt sich noch eine dritte Miniatur als tendenzverdächtig. Es ist das die in M. leider halbzerstörte Darstellung XXX, 66, zu deren Ergänzung B. heranzuziehen ist (Abb. 24 oben S. 49). Die Komposition ist sehr ähnlich XXI, 44: oben der thronende König mit Soldaten zur Seite, dazu hier rechts Männer von der Art der Magnaten in III, 5, unten statt des Zweikampfes die in einem Gefängnis in den Klotz Gespannten, von denen die Unterschrift spricht: ‚Und er schlug sie in den Klotz und sie starben.‘ Auch waren den Verurteilten in M. die in Psalm 82, 12 genannten Namen beigeschrieben. Das weist darauf, daß auch hier die Tendenz sozusagen nur zwischen den Zeilen zur Geltung kam. Offenkundig wäre das geworden durch entsprechende Namensbeischriften, die jedoch sofort den Kreis der Psalterdichtung gesprengt hätten. Daher ist ja nicht einmal in dem Haupttendenzbild XLV, 105 der eigentliche Inhalt inschriftlich angegeben.

Welches wäre nun diese wiederholt auftauchende Tendenz? Es müßte etwa die sein, daß in den Rahmen des nach einer alten syrischen Vorlage kopierten Bilderzyklus Miniaturen interpoliert oder einzelne Bilder des alten Bestandes in der Absicht verändert wiedergegeben wurden, um damit irgend einen unmittelbaren Bezug auf die Zeitverhältnisse herzustellen. Um in dieser Richtung urteilen zu können, ist es notwendig, zunächst einmal die Frage nach Zeit und Ort der Entstehung unseres serbischen Psalters vorzunehmen.

4. Zeit und Ort der Entstehung des Münchener Psalters.

Wer unabhängig von der Schrift und den historischen Notizen des Münchener Psalters Zeit und Ort seiner Entstehung beurteilen wollte, fände sich in der Lage des Paläographen, der eine späte Unzialhandschrift, die überdies zum größten Teil gute alte Vorbilder benützt, datieren und lokalisieren wollte. Jeder Halt zerfließt da nachträglich in nichts. Man könnte vielleicht auf Grund der Realien oder einer eingehenden Geschichte der südslawischen Miniaturenmalerei zu einem selbständigen, kunstwissenschaftlichen Resultat gelangen; aber wer soll das heute leisten und im Rahmen einer Monographie! Ich gehe daher zunächst aus von dem, was nach dem Urteile von Jagić die Schriftzüge des serbischen Textes lehren. Auf meine im Anschluß an S. V vorgebrachte Anfrage, ob die Münchener Handschrift nicht doch vielleicht dem 14. Jahrhundert angehören könnte, schreibt mir Herr Jagić: ‚Ich halte den Kodex nicht für älter als aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts oder frühestens aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, d. h. er könnte eventuell unter dem Sohne Lazars,

dem Despoten Stephan Lazarević geschrieben sein, also nach 1390. Gegen ein noch höheres Alter dürfte schon die Wahl des Papiers sprechen; um die Mitte des 14. Jahrhunderts schrieb man noch durchweg auf Pergament.‘

Zu diesen Kriterien kommt noch, was die historischen Eintragungen auf der ersten Seite des Münchener Originals lehren. Sie sind Taf. LXI reproduziert, Jagić hat oben den serbischen Originaltext veröffentlicht. Ich halte mich hier an die wortgetreuen Übersetzungen, die Herr Jagić mir freundlich zur Verfügung gestellt hat.

In diesen Eintragungen sind drei Gruppen zu scheiden. Einige von ihnen nehmen Bezug auf Georg, den ‚alten‘ Despoten: ich ziehe zunächst nur sie in die Untersuchung, d. h. lasse die lateinische Notiz ganz beiseite und bespreche auch den Vermerk des Paisius erst später.

1. Unter der lateinischen Eintragung steht Fol. 1r (Taf. LXI): ‚Vom Despoten Georg, dem edlen und weisen und mit jedem Ruhm und Ehre von Gott beschenkten, meinem (oder wenn vor н nicht der Buchstabe м, sondern с zu lesen wäre: seinem) Sohne. | + Meinem Herrn | +NΛЄΛЄНАПЬ.‘

2. Unter der Eintragung des Paisius steht: ‚Des edlen Herrn Georgios, des alten Despoten von Serbien | [ist] dieses Buch: Im Ort der großen Kaiserstadt | Im Ort des heiligen Berges geschrieben | Kir Genadie | Mönch | Amen.‘

3. Darunter: ‚Dieses Buch [ist] des alten Despoten.‘

Bezüglich des Alters dieser beachtenswerten Eintragungen gibt Jagić an, 1 sei in Kursive des 15. Jahrhunderts geschrieben, und mit dieser ersten und ältesten Eintragung habe einige Ähnlichkeit 3, während 2 jünger, aber doch noch recht alt sei. Wir bekämen so zu der paläographischen Grenze: Anfang des 15. Jahrhunderts seit 1390 etwa, Eintragungen seit dem 15. Jahrhundert, was sich gegenseitig ergänzt. Greifbar ist die Gestalt des Despoten Georg. Um die Zeit, in die der Psalter nach den vorgebrachten Anzeichen gehört, gibt es deren zwei; beide gehören der 1427 zur Herrschaft gelangenden Dynastie Branković an, Georg der Vater (1427—1456) und Georg der Sohn. Sicher ist nach Eintragung 2 und 3, daß der Psalter schon im Besitze des ersteren, des ‚alten Despoten‘ war. Es frägt sich nur, was wir mit den übrigen für den Historiker ebenso interessanten wie in ihrer Kürze rätselhaften Angaben der Eintragung 2 anfangen. Ich meine, in dem Zusatz ‚des alten Despoten von Serbien‘ liegt etwas wie ein Hinweis darauf, daß dieses Serbien nicht mehr existierte oder die Eintragung außerhalb Serbiens entstand. Ersteres stimmt zu der Datierung, die Jagić der Eintragung gibt, Serbien wurde 1459 türkisches Paschalik. Ich weiß nicht, ob man unter diesen Umständen den an sich unklaren Schlußsätzen dieser Eintragung viel Wert wird beilegen dürfen. Jagić meint zu ihrer Erklärung, es könnte vielleicht die Illustration des Psalters in Konstantinopel begonnen und auf dem Athos zu Ende geführt worden sein.[1] Ich möchte glauben, daß als Ort der Ausführung unserer Miniaturen in erster Linie der Athos in Betracht kommt, und zwar wegen der national-serbischen Züge, die in einzelnen Bildern deutlich werden. Dort auf dem heiligen Berge gibt es ein Kloster, das wie kein zweites durch sein hohes Alter und seine engen Beziehungen zum serbischen Königshause für die Entstehung unseres Psalters geeignet erscheint: Chilandar. Ein Blick auf die Geschichte dieses Klosters soll das deutlich machen.

Am Brunnen neben dem Bema der heutigen Hauptkirche von Chilandar fand ich 1889 zwei Kapitelle in Sandstein, welche die typische Form des byzantinischen Kämpferkapitells

[1] Vgl. dazu oben S. 103. Als Beweis dürfen nicht die in den Miniaturen vorkommenden griechischen Texte (z. B. XXI, 44) angeführt werden. Sie beschränken sich auf stereotype Formeln und kommen in allen slawischen Miniaturenzyklen vor.

der unteren Säulenstellung von S. Vitale in Ravenna — ich nenne das bekannteste Beispiel — haben[1] und kaum viel jünger als das 6. Jahrhundert sein können. Nebenbei sei bemerkt, daß ich auf dem Athos Kapitelle gefunden habe, die schon dem 5. Jahrhundert angehören; es hat also nichts Auffallendes, in Chilandar so alte Bauzeugen zu finden. Man könnte daraus und im Hinblick auf die syrische Abkunft der Miniaturen unseres Psalters schließen, daß es direkt aus dem südlichen Orient zugewanderte Mönche waren, die das Kloster gründeten und damals schon einen illustrierten Psalter aus der Heimat mitbrachten. Aber das ist, soweit wir die Geschichte des Athos bis jetzt kennen, nur schwer denkbar. Die Kapitelle mögen von älteren vormönchischen Anlagen herrühren. Stephan Nemanja fand 1198 ein ‚einmal gewesenes Kloster, Chilandar genannt, wo kein Stein am Stein geblieben, sondern das ganz und gar zerstört war'.[2] Der alte Kodex würde schwerlich über diese Verwüstung hinweg im Kloster geblieben sein. Er müßte aber aus diesem Anlasse nicht gerade zugrunde gegangen sein.

Stephan Nemanja wurde, als er aus Serbien nach dem Athos kam, zuerst Mönch in Watopädi, einem der größten und ältesten Klöster des heil. Berges. Von dort aus nahm er die Neugründung von Chilandar vor. Es ist sehr wohl möglich, daß der alte aus Syrien stammende Psalter sich damals im Kloster Watopädi befand, sei es als ein Chilandar von Alters her gehöriges und nur vorübergehend deponiertes Gut, sei es als alter Besitz des Klosters Watopädi selbst, dessen Gründung die Legende bis in das 5., ja 4. Jahrh. zurückführt. — Wichtig ist nur, daß, sobald unser Psalter mit dem Athos in Verbindung gebracht wird, sich Möglichkeiten genug für eine Entstehung nach einer syrischen Vorlage auftun. So ist es möglich, daß erst Sava den alten Kodex aus dem Oriente mitgebracht hat. Er machte mehrmals Reisen nach dem Osten: nach Nicäa und zweimal zu den heiligen Stätten von Jerusalem; dabei besuchte er die Klöster in Syrien, Ägypten und dem kilikischen Armenien. Es ist daher sehr wohl möglich, daß er, wie einst der Abt Moses des syrischen Klosters der sketischen Wüste[3] in Syrien Handschriften für das eigene Kloster erwarb. — Eine weitere Möglichkeit, wie eine altsyrische Handschrift nach dem Athos gelangt sein kann, ergibt eine Tatsache, auf die ich durch Professor Jireček aufmerksam gemacht werde. ‚König Stephan Uroš II. Milutin (1282—1321) gründete in Jerusalem ein Kloster der Erzengel Michael und Gabriel. Es wurde mit Gütern und Einkünften beschenkt auch vom Zar Stephan Dušan und Zar Uroš. Als Stephan Dušan 1333 Stagno mit der Halbinsel an Ragusa abtrat, zahlten die Ragusaner dafür dem Serbenkönig einen Tribut. Zar Stephan schenkte 1348 diesen Tribut dem serbischen Erzengelkloster in Jerusalem. Zar Uroš bestimmte 1358 als Erben, wenn das Kloster in Jerusalem verfallen sollte, die serbischen Athosklöster Chilandar und St. Paul. Dies trat ein im 15. Jahrhundert durch Vermittlung der Tochter des Despoten Georg Branković. Chilandar bezog den Tribut bis zum Falle der Republik von Ragusa.'[4] Chilandar kann von dem im 15. Jahrhundert eine Zeitlang verfallenen Kloster in Jerusalem auch den altsyrischen Psalter auf irgendeine Art erhalten haben. — Auf eine dritte Möglichkeit wird M. Murko in einem Nachtrage hinweisen.

---

[1] Den Rand um das trapezförmige Mittelfeld mit der Pfeifenblüte bildet ein dreistreifiges Flechtband. Die Kapitelle haben zirka 1 *m* unteren Umfang und sind mit dem Auge gemessen zirka 35—40 *cm* hoch. Über die Form vgl. meine ‚Koptische Kunst', Catalogue gén. du Musée du Caire, p. 77 f.

[2] Miklosich, Monumenta serbica IX, p. 4—5. [3] Oriens christianus I (1901), S. 368.

[4] Eine Monographie über das serbische Kloster in Jerusalem vom Archimandriten Nikifor Dučić in der Godišnjica des Fonds Čupić, Bd. 9 (1887). Auch Herr Ljubomir Stojanović hat den Verfasser mit Bezug auf die syrischen Einflüsse auf dieses serbische Kloster in Jerusalem hingewiesen.

Die Beziehungen, die Stephan, mit seinem Mönchsnamen Simeon genannt, und Sava mit dem Athos anknüpften, sind bis auf den heutigen Tag nicht abgebrochen worden; Chilandar blieb für Serbien eine Art Hochschule. König Milutin (1281—1321) baute in Chilandar, nachdem es wahrscheinlich 1308 bei der Zurückweisung des Einfalles der Katalanen gelitten hatte, das Katholikon neu.[1] Unter Milutin erstand dem Lande ein zweiter Sava: Daniel, der spätere Erzbischof von Serbien. Aus der Umgebung des Fürsten zog er sich nach dem Athos zurück und wurde Mönch und Hegumenos von Chilandar, dann Bischof von Banjska. Bald ging er wieder nach dem Athos, wurde dann Bischof von Chulm und endlich 1325 Erzbischof von Serbien. Man beobachtet da ein hin und her zwischen Hof, Kirche und Athos, wie es als Voraussetzung für das Entstehen unseres Psalters noch ein Jahrhundert später etwa angenommen werden müßte. Tatsache ist, daß die serbischen Könige auch nach dem Aussterben der Nemanja im 14. und 15. Jahrhundert zum Athos in nahen Beziehungen blieben. Der Bruder Vukašins, der Despot Johann Uglješa, machte Stiftungen an das Kloster Simopetra und soll dort Mönch geworden sein.[2] Wichtiger ist für uns die Tatsache, daß Georg Branković (1427—1456) in dessen Besitz sich der Münchener Psalter befand, 1447 das Katholikon des Klosters Pavlos erbaute; er und seine beiden Söhne und Nachfolger Stephan und Lazar waren dort in Bildern dargestellt.[3] Die beiden letzteren stifteten ein heute in Watopädi befindliches Kreuzreliquiar wahrscheinlich nach Chilandar.[4]

Wenn ich den Anfang des 15. Jahrhunderts und das Kloster Chilandar als Zeit und Ort der Entstehung unseres Psalters annehme, dann ließe sich die politische Tendenz einzelner Miniaturen, von denen im letzten Abschnitte die Rede war, etwa folgendermaßen auseinandersetzen. Seit die Blüte des serbischen Staatswesens mit Stephan Uroš vorüber und das Geschlecht der Nemanja ausgestorben war, hatte sich das Verhältnis zwischen Fürst und Volk wesentlich verändert. Nach dem Tode des Usurpators Vukašin wählten die Altadeligen, die Magnaten, einen der ihren, Lazar, der dauernd den Titel Knez beibehielt und sich schon so als primus inter pares kennzeichnete. Die Huldigungsszene III, 5 würde gut zu diesen Verhältnissen oder in den Hauptteil der Regierungszeit von Lazars Sohn Stephan Lazarević (1380 bis ca. 1421) passen. — In der Zeit des ‚alten‘ Despoten Georg Branković war der Handkuß Hofsitte. Darüber berichtet, wie mir Professor Jireček mitteilt, der französische Ritter Bertrandon de la Broquière, der 1433 mit einem mailändischen Gesandten Benedetto de Furlino bei dem Despoten Georg war. Der Gesandte und der Ritter machten dem Despoten ‚la reverence‘ und beide küßten ihm die Hand, ‚il luy baisa la main (der ‚ambaxadeur‘), et moy aussi je luy baisay la main, car la coustume est telle‘.[5] Ich muß es Kennern serbischer Altertümer überlassen zu untersuchen, ob sich auch für XXI, 44 und XXX, 66 entsprechende Unterlagen in den Zeitverhältnissen finden. Mir liegt in erster Linie an der Deutung von XLV, 105, unseres farbigen Titelblattes.

Wir sehen da zwei Gruppen von Figuren über der Tierwelt stehen, alle vereint zum Lobe Gottes. Wie der Löwe und der kaiserliche Doppeladler unten, so sind auch in der mittleren Figurenreihe zwei Könige einander gegenübergestellt. Gegen die Deutung auf

[1] Riley, Athos, S. 377. Vgl. die Biographie der serbischen Könige vom Erzbischof Daniel (serb.), S. 132.

[2] Millet, Recueil des inscr. chrét. du Mont Athos, Nr. 525 und 527.

[3] Millet, a. a. O., Nr. 426.

[4] Ebenda Nr. 69.

[5] Recueil de voyages et de documents pour servir à l'histoire de la géographie. XII: Le voyage d'outremer de Bertrandon de la Broquière, publ. par Ch. Schefer, Paris 1892, p. 210.

gleichzeitige, lebende Fürsten spricht schon wie in Žiča die Verbindung mit den Personifikationen von Erde und Öde, so hier die Einreihung der beiden Gruppen zwischen Tag und Nacht; dann aber auch das Kostüm. Ich verweise wieder auf das Gemälde der Turmhalle in Žiča (Abb. 40). Oben in der Darstellung des Hymnus der Geschenkbringer trägt der König ein ganz anderes Kostüm als seine Nachfolger unten. Für diese letzteren kann wahrscheinlich gemacht werden, daß ihre Tracht dem Zeitkostüm nahe kommt, während der König oben das allgemein byzantinisch-kaiserliche, d. h. ein Idealkostüm trägt, etwa wie die Könige in unserer Miniatur XLV, 105.

In der kleinen Kirche zu Rudenica[1] finden sich zwei ungleich große Fresken (Abb. 41), die ich nach Aufnahmen von Prof. Valtrović bringen kann.[2] Rechts sieht man dargestellt den Stifter mit dem Kirchenmodell: den 1402 zum Despoten erhobenen





Abb. 41. Rudenica, Stifterbilder. Rechts mit dem Kirchenmodell Stephan Lazarević, neben ihm Vuk. (Nach Valtrović.)

Knez Stephan (1389—1427), den Sohn des 1389 auf dem Amselfelde gefallenen Knez Lazar. Neben ihm steht sein jüngerer Bruder Vuk. Gegenüber in dem kleineren Bilde erscheint ein Ehepaar, dessen Name nicht feststeht. Das sind die Kostüme, die ungefähr in der Entstehungszeit unseres Psalters von den serbischen Fürsten getragen wurden; es sind ungefähr die gleichen, die der Maler von Žiča den beiden Stiftern Stephan und Radoslav aus dem Hause Nemanja gegeben hat. Dabei ist zu beachten, daß dieses Wandbild nicht aus der Zeit dieser Fürsten stammt, sondern jüngeren Datums, spätestens jedoch, wie Valtrović annimmt, im 14. Jahrhundert gemalt ist.

Mit diesen dem Zeitgeschmacke entsprechenden Kostümen haben diejenigen der beiden Könige in XLV, 105 nichts zu tun. Es sind wie in der Darstellung der Geschenkbringer in Žiča Idealkostüme. Welche Personen in unserer Miniatur gemeint sein könnten, ist schwer zu bestimmen. Es wird sich wohl auch um historische Persönlichkeiten, vielleicht in Begleitung von Zeitgenossen des Malers handeln. Ein Fingerzeig ist von vornherein

[1] Grundriß und Details bei Valtrović, Ὁ Πρόδρομος.

[2] Eine Abbildung ist bereits in einer serbischen Zeitschrift Српске илустроване Новине I (1881), S. 53 erschienen.

im Bilde selbst (XLV, 105) gegeben durch die Tatsache, daß der Adler im Kreise der Tierwelt nicht in seiner natürlichen Form, sondern als Doppeladler erscheint: das ist das Wappenzeichen der Nemanja. Man kann sich davon mit einem Blick auf die Stifter im Torgemälde von Žiča überzeugen (Abb. 40), dort erscheint der Doppeladler als Füllung des Kreismusters auf den Gewändern des Erstgekrönten und seines Sohnes. Und wie dort im oberen Teile der erste Nemanja zusammen mit dem ersten Erzbischof von Serbien Sava gegeben ist, so könnte das auch in unserer Miniatur der Fall sein.

Als Ausgangspunkt für diese nähere Bestimmung wäre man vielleicht geneigt, das Porträt des heil. Sava zu nehmen. Er erscheint mit dem Nimbus als Bischof in Žiča; dort hat er die Tonsur (!) und kurzen, rund geschnittenen Bart. Ein zweites Porträt findet sich im Psalter des Gavril Trojičanin vom Jahre 1643/4. Auch dort hat er die Glatze, dazu aber trägt er einen langen Bart, der allerdings auch wieder rund geschnitten ist. Die impressionistisch flotte Manier unserer Miniatur XLV, 105 läßt Details, wie etwa die Tonsur in Seitenansicht, nicht deutlich werden; immerhin könnte sie der Bischof rechts im Bilde haben. Auch der Bart würde ungefähr zu Sava passen. Dann erschiene hier dieser serbische Nationalheilige vielleicht hinter seinem mit dem violetten Purpur bekleideten Vater, Stephan, dem Begründer Serbiens. Wer aber ist dann das Paar gegenüber?

Ich gestehe, daß ich einen bestimmten Deutungsvorschlag nur machen kann, wenn ich mir den Psalter vom Athos stammend denke. Gehe ich nämlich von Chilandar als Entstehungsort aus,[1] so scheint mir wahrscheinlich, daß die beiden Paare von Königen und Erzbischöfen[2] zu beziehen sind auf die beiden Stifter des Klosters Stephan Nemanja und Milutin, mit den beiden berühmten, mit Chilandar eng verknüpften Erzbischöfen Sava und Daniel. Wir hätten also dann Sava mit seinem Vater Stephan Nemanja rechts, gegenüber Milutin und Daniel dargestellt.

Das ist ein Vorschlag. Es gibt deren vielleicht noch manche andere. Unsicher sind auch die Annahmen, die man bezüglich der hinter dem König und Bischof beiderseits auftretenden Gestalten machen kann, von denen die unmittelbar hinter dem Bischof folgenden die eine Hand erheben. Sie blicken nicht wie die mittleren Paare nach unten, sondern halten das Haupt erhoben. Der Bärtige links scheint den Bischof am Ellbogen zu berühren. Beide tragen Kostüme, die auch sonst in unserem Psalter vorkommen. Der Bärtige links in dem blauen Gewand mit Goldfalten und schwarzen Schuhen — er ist also ebensowenig wie sein Gegenüber ein König — trägt keine Krone, sondern jene konische federartige Mütze, die wir oben XVII, 36 bei den beiden Männern vor Basilius sahen. In XLII, 97 sind ihre Träger ausdrücklich als Richter bezeichnet, in LVI, 140 sind Redner[3] gemeint. Es läge nahe anzunehmen, daß auch der Träger der Mütze in XLV, 105 ein entsprechendes Amt bekleidete. — Die Gestalt rechts trägt eine mehr runde Mütze mit vertikalem Streifen. Eine genaue Analogie dazu finde ich sonst in unserem Psalter nicht; die beiden Sitzenden rechts unten in LVI, 140 haben ähnlich geformte Mützen, aber ohne die Streifen. Es fällt auch auf, daß die Gestalt in 105 unbärtig ist. Prof. Jireček hat die Freundlichkeit, mich darauf aufmerksam zu machen, daß die Serben alle Bärte trugen wie die Byzantiner. Nikephoros Gregoras (14. Jahrhundert) bezeichnet das rasierte Gesicht als ‚lateinische Sitte'.

---

[1] Vgl. dazu, was oben S. 4 über die Initiale fol. 100^{v} gesagt wurde.

[2] Vgl. für das Kostüm XL, 92.

[3] Der Oikos nennt ῥήτορας πολυφθόγγους. Nach den byzantinischen Episkopalämtern ist, wie mir Jireček schreibt, der ῥήτωρ der Prediger. Vgl. Jos. Zhishman, Die Synoden und die Episkopalämter in der morgenländischen Kirche. Wien 1867, S. 150.

Bartlos waren in Orient nur die Eunuchen und die verspotteten σπανοί. Der burgundische Ritter Bertrandon de la Broquière (ed. Schefer, p. 210) schildert 1433 (also etwas nach der Entstehungszeit unseres Psalters) den Hof des serbischen Despoten Georg: Es waren ‚moult belles gens et grands et portent longs cheveux et grant barbe, car ils tiennent tous la loy greguesque‘. Danach wäre also, sofern es sich nicht um einen Jüngling handelt,[1] ausgeschlossen, daß überhaupt ein Mann dargestellt ist. Und die Gestalt gleich neben der Nacht, die der vorhergehenden die Rechte auf die Schulter legt und ein ähnliches, nur blaues Kleid, jedoch keine Krone trägt, ist, nach dem langen Haar zu urteilen, wohl sicher eine Frau. Ob daher nicht auch die Nachbargestalt für weiblich zu nehmen ist? Ich muß es der Zukunft überlassen, dieses Rätsel zu lösen. Der Kopf links, der so neugierig nach der Gestalt des Tages zurückblickt, könnte einer älteren Vorlage entnommen sein. Vgl. dazu übrigens XLII, 97, die Figuren links.

Wenn es also vorläufig auch nicht möglich ist, die historische Figurenreihe des Schlußbildes der πᾶσα πνοή und des eigentlichen Psalters überzeugend zu deuten, so steht doch wohl fest, daß ein Bezug zur Dynastie der Nemanja vorliegt. Den Schlüssel zur Deutung liefert u. a. der Doppeladler. Auffallend ist nun, daß er in dem Münchener Psalter auch sonst, wo sich Gelegenheit bietet, statt des natürlichen Adlers angebracht wird. So in der Miniatur XLI, 96 und bes. auffallend in dem rätselhaften Bilde XI, 25. Dieses letztere nun führt uns in der Bestimmung von Zeit und Ort der Entstehung des Münchener Psalters — der Belgrader Kopist hat alle diese Details stumpfsinnig entstellt — einen bedeutenden Schritt weiter. In dieser Miniatur, die darstellt, wie der Herr die Erde über den Wassern gründet, schwimmt neben dem Doppeladler auch noch ein Ochsenkopf. Das weist möglicherweise auf den Knez Lazar, der, wie mir Prof. Valtrović mitteilt, sein Wappen durch Ochsenhörner krönte. Der Psalter, bezw. seine Vorlage müßte also traditionell mit den Nemanjas zusammenhängen und unter dem Knez Lazar, beziehungsweise seinen nächsten Nachkommen geschrieben sein.

Man scheidet in der Entwicklung der serbischen Kunst gern zwei Abschnitte, die Zeit der Nemanja vom Ende des 12. bis ins 14. Jahrhundert und die nachfolgende Periode bis zum Untergange des serbischen Staatswesens 1459. In beiden Perioden sei die Anlehnung an Byzanz entscheidend; in der ersten kämen dazu, von Dalmatien aus wirksam, abendländische Einflüsse, in der zweiten machten sich gewisse nationale Züge geltend. Diese Einteilung wird in erster Linie für die Architektur getroffen.[2] Mir scheinen die Dinge nicht so einfach zu liegen. Neben den künstlerischen Großmächten im Osten und Westen gibt es noch einen dritten Strom, die unmittelbar in der altchristlichen Tradition des Orientes wurzelnde Klosterkunst. Sie macht sich im Rahmen der Architektur bemerkbar, in dem von den serbischen sowohl wie den moldo-wlachischen Kirchen festgehaltenen trikonchen Typus, der wohl auf dem Athos heimisch geworden ist, dagegen in Byzanz nur ausnahmsweise angewendet wird. Dieser Typus geht denn auch nicht auf Byzanz, sondern auf den südlichen Orient zurück[3] und ist im Wege der Klosterkunst nach dem Athos und von da

[1] Vgl. Radoslav in dem Gemälde von Žiča, Abb. 40.

[2] Zuletzt Nikolajewitsch, Die kirchliche Architektur der Serben, 1902 und Pokryschkin, Viz. Vrem. X (1903), S. 317f.

[3] Vgl. mein Mschatta, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 232f.

zunächst zu den Serben vorgedrungen.[1] Ich glaube, daß sich auch im Ornament der serbischen Kirchenbauten neben einzelnen romanischen Motiven solche ganz anderer, und zwar rein orientalischer Provenienz erkennen lassen. Davon bei anderer Gelegenheit.

Hier sei im Zusammenhange mit unserem Psalter darauf aufmerksam gemacht, daß die wenigen Zeugen der serbischen Miniaturenmalerei, die wir bis jetzt kennen, darauf weisen, daß es eine ausgebildet serbische Kunst eigentlich nicht gegeben hat. In der Architektur kann noch von bestimmten, immer wiederkehrenden Typen gesprochen werden. Die Art aber, in der die Bilderhandschriften ausgestattet sind, weist auf keine dauernd herrschende Schulüberlieferung. Es gibt kaum einen größeren Gegensatz als jenen zwischen dem während der Regierungszeit des Stephan Nemanja (1151—1195) entstandenen Miroslav-Evangeliar und unserem Psalter, obwohl beide in Verbindung mit dem serbischen Athoskloster zu bringen sind und als Äußerungen desselben nationalen Geistes gelten können.

Das Miroslav-Evangeliar[2] befand sich bis zum Jahr 1896 im Kloster Chilandar und wurde erst zu diesem Zeitpunkt aus Anlaß des Besuches des serbischen Königs diesem als Gastgeschenk übergeben. Es befand sich in Belgrad in der Bibliothek des Königs Alexander; wo es nach dessen Ermordung verblieben ist, weiß niemand zu sagen. Eine am Schlusse der wertvollen Handschrift stehende Notiz besagt, daß sie der Diakon Gregor für seinen Herrn, den hochberühmten Fürsten Miroslav, den Sohn des Zavida, mit Gold ausgestattet habe.[3] Das dürfte schwerlich in Chilandar geschehen sein; Stojanović setzt das Evangeliar in die Zeit 1169—1197, d. h. vor die eigentliche Gründung des Klosters. Nach seinen Angaben war Miroslav Fürst von Chulm, d. h. dem unmittelbar an Dalmatien grenzenden Teile von Serbien. Daraus erklärt sich wohl die schon von Busslajew und Kondakov[4] beobachtete Tatsache, daß die Initialen des Miroslav-Evangeliars sehr starken Einfluß der romanischen Ornamentik des Westens aufweisen und für Johannes d. T. einmal (Fol. 71) die lateinische Beischrift Giovanni Battista, in cyrillische Schrift transkribiert, beibehalten ist.[5]

---

[1] Vgl. mein Kleinasien, ein Neuland, S. 234.

[2] Faksimileausgabe besorgt 1897 von Ljubomir Stojanović. Der serbische Hof hat den Universitätsbibliotheken Exemplare überwiesen.

[3] Die Subskriptionen liegen bis jetzt nicht in deutscher Übersetzung vor. Ich danke es M. Murko wenn ich diese hier vorlegen kann. Er schreibt mir: Ljub. Stojanović, Stari srpski zapisi i natpisi, Bd. I, S. 3, verlegt die Schreibernotizen in die Jahre 1169—1197. Sie lauten:

F. 355. Mein freigebiger und überaus gnädiger Herr und Gott, erbarme dich mit deiner Gnade meiner, des sündhaften Grigorij (= Gregorius), damit ich beim Herrn in Gnade sei; auf dich hoffe ich.

F. 358. Ich beendete mit Gottes Hilfe, Amen.

F. 360. Ich schrieb Alleluja. Gligor.

Ich sündhafter Gligorije Diaconus, unwürdig, Diakon zu heißen, habe dieses Evangelium mit Gold zusammengestellt für den hochberühmten Fürsten Miroslav, den Sohn des Zavida. Und vergiß nicht, o Herr, mich Sündhaften, sondern erhalte mich dir, da es mir, Herr, leid ist, für dich, den Fürsten, meinen Herrn, gearbeitet zu haben, wenn du mich Sündhaften nicht beschützest.

Der unbeholfene Schlußsatz ist nicht bloß durch seinen Inhalt auffällig, sondern auch durch die Form: da und wenn wird ausgedrückt durch *dê*, d. i. altkirchenslawisch *kъde*, das allerdings schon in alten Quellen als *kъdê* und *gdê* (Miklosich, Lex. palaeoslovenicon) belegt wird und bei den Serben und Kroaten von Anfang an in entsprechenden Formen erscheint (Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika der südslawischen Akademie III, 120). Formen, in denen das assimilierte *g* abfällt, sind aber sonst erst seit dem 16. Jahrhundert nachgewiesen (ib.); ebenso die Bedeutung *quoniam* (ursprünglich *ubi*) erst seit dem 16. Jahrhundert (ib. 122); *quum, dum* aus dem 14., 15. Jahrhundert, *si* erst aus dem 17. Ganz modern mutet auch der Wechsel des *l* für *r* in den Namensformen Gligor und Gligorije an. Man sieht, daß sich der Schreiber in den Notizen seines Volksdialektes bediente. (Murko.)

[4] Archiv f. slaw. Phil. XXI (1899), S. 302f.

[5] Es verdient erwähnt zu werden, was Stojanović in seiner Prachtausgabe, S. 215 hervorhebt, daß die Miroslavhandschrift ein Aprakos-Evangeliar ist, dessen Text mit anderen kirchenslawischen Evangelistarien nicht übereinstimmt. Bis jetzt sind nur zwei griechische Handschriften nachgewiesen, welche die vor Pfingsten einsetzende Abweichung in der Lektionsfolge mitmachen. Ob auch da fremde, vielleicht abendländische oder syrische Einflüsse vorliegen?

Von solchen Spuren westlicher Einflußnahme kann im Münchener Psalter nicht die Rede sein; schon das weist darauf, daß er in einer Gegend entstanden sein muß, die weitab von Dalmatien oder Ungarn lag. Der Athos würde auch von diesem Gesichtspunkt aus passend zu nennen sein. Das Kloster Manasija, eine Stiftung Stephans (1380—1427), die berühmt wurde wegen ihrer Illuminierkünste auf Goldgrund, kann nicht gut in Betracht kommen, weil es der Donau, d. h. der nordischen Einflußsphäre zu nahe liegt. Immerhin muß erwähnt werden, daß die Blüte dieser Schule gerade in die Entstehungszeit unseres Psalters fällt. Eine Monographie über ihre Tätigkeit wäre dringend erwünscht.

Im Kloster Pavlos auf dem Athos befand sich ein Evangeliar in Folio mit den Bildern der Evangelisten usw., das ungefähr gleichzeitig mit unserem Psalter entstanden war. Es wurde, wie mir Jireček freundlich mitteilt, von dem bekannten Bischof Porphyrij Uspenski auf dem archäologischen Kongreß in Kiew 1874 ausgestellt und von Stojan Novaković in einem Berichte über diesen Kongreß (Belgrad 1874, S. 10f.) beschrieben. Bei dem Bilde des Evangelisten Johannes steht ‚Erinnere dich, o Herr, in deinem Kaisertum deines Dieners Radoslav, der diese heiligen Bilder gemalt hat‘ (pisavšago svetyje obrazy sie). In dem sehr ausführlichen Epilog wird berichtet, daß der Kodex bald nach dem Tode des Despoten Stephan († 1427) geschrieben wurde.[1]

5. Die Belgrader Kopie und ihre Bedeutung.

Zum Schlusse sei noch der Belgrader Kopie. die bei der Rekonstruktion des Zyklus unseres Psalters so wesentliche Dienste geleistet hat, um ihres Eigenwertes willen gedacht. Ich teile zunächst die von Jagić angefertigte Übersetzung der wahrscheinlich auf ihre Entstehung bezüglichen Notiz im Münchener Original mit:

‚Dieses heilige und seelenheilsame Buch, Psalter genannt, mit Bildern, fand ich, der demütige Erzbischof Paisius im oberen Syrmien in der Zelle Pribina Glava in der Kirche der heiligen körperlosen Kräfte und nahm dieses wegen Abschrift. Und viel Lärm gab es damals wegen dieses Buches. Dann brachten sie es selbst in das Vrdnik-Dorf,[2] der Prohegumenos Kyr Theodorus und der Hegumenos Silivester. Und es war stark zerfallen und ich gab es in einen neuen Einband und flickte es der Liebe halber. Das war im Laufe des Jahres 7135, daß ich es nahm, ich band es aber ein im Jahre 7138 und dann schickte ich es wieder, wo es früher war. Und es soll von niemandem weggenommen werden von dieser göttlichen Kirche. Darauf ruhe nicht der Segen, sondern Beschwörung und Fluch für diese und für zukünftige Zeit (wörtlich: es sei nicht gesegnet, sondern geflucht und verflucht für diese Zeit und für die zukünftige). Und dann sei es in der Kirche des Erzengels oberhalb des Dorfes Pribina Glava.‘

‚Und ich unterschrieb mit eigener Hand. Und dann hatte ich viel Not von den Regierenden, dem Gott allein (ist es) bekannt, aber alles vertrauen wir dem allsehenden Auge an. Das schrieb ich (oder wurde geschrieben) im Monat Dezember 13, Indiktion 13, Sonnenkreis 25, und viele Jahre euch, meine Brüder, die ihr mir gabt dieses Büchlein. Abermals (sei es) Gottes und euer.‘

Aus dieser Eintragung geht hervor, daß Erzbischof Paisius die Handschrift ‚wegen Abschrift‘ vom Kloster Pribina Glava verlangte und 1627—1630 auch wirklich zur Ver-

[1] Vgl. Stojanović, a. a. O. I, S. 78—84.

[2] Vrdnikselo — so heißt noch jetzt der Ort.

fügung hatte. Die Belgrader Kopie stammt aus Ipek, dem Bischofssitze des Paisius. Es ist also wohl sicher, daß sie die von Paisius genommene ‚Abschrift' ist. Wenn dabei der Text nicht genau stimmt, d. h. in M. ein einfacher, in B. ein kommentierter Psalter vorliegt, so zeigt die Bezeichnung ‚Abschrift', die dann eben nur für die Miniaturen gilt, welchen Wert man diesem Bilderschmuck schon in der Zeit des Paisius beilegte. Er allein wohl machte den Wert des Originals aus. Und auch in dieser Einschränkung wird, will man die Bezeichnung ‚Abschrift' im richtigen Sinne nehmen, noch zu scheiden sein zwischen dem Ornament und dem figürlichen Zyklus. Ersteres ist, wie oben S. 1 f. erörtert wurde, durchaus im Zeitgeschmack umgebildet, der Kopist läßt sich da ganz gehen und macht mit dem Original, was Gewohnheit und Übung ihm eingeben. Immerhin aber wird aus den reichen Rahmungen der Bilder vielleicht auf die Absicht geschlossen werden dürfen, den Wert dieser alten Kompositionen hervorzuheben. Hatte schon der Erzbischof Paisius Grund, den jetzt in München befindlichen Psalter so hoch zu schätzen, daß er ihn kopieren ließ, so lag es für den Kopisten selbst, sei es in Folge des Auftrages, sei es auf Grund eigener künstlerischer Wertung, nahe, alles zu tun, um dem, was bei der Kopie ausschließlich in Betracht kam, d. i. den figürlichen Darstellungen dem Brauche der Zeit entsprechend zu durchschlagender Wirkung zu verhelfen. Ist unter solchen Umständen nun wenigstens das, worauf es bei der Abschrift im wesentlichen ankam, das Figürliche an den Miniaturen von M. in B. vollkommen getreu kopiert?

Auch bei dieser Zuspitzung der Frage muß noch getrennt werden zwischen dem gegenständlich durch die Zeichnung Gegebenen und den Qualitäten, mit denen diese Unterlage künstlerisch ausgestattet erscheint. In lezterer Hinsicht ist oben S. 6 das Urteil gefällt worden: Der Belgrader Kopist geht wie im Ornament, so auch in der Wahl der Farben durchaus seinen eigenen Weg. Er hat eine ganz andere, mehr exakt banale Technik, die von allem Impressionismus weit entfernt ist, und sieht die Figuren weniger massig. Seine Abhängigkeit von M. fängt erst mit den Gestalten selbst, d. h. da an, wo dem Gegenständlichen der Darstellung und der Zeichnung nicht mehr auszuweichen ist. Und sogar auf diesem engsten Gebiete darf, das hat die Einzelvergleichung der Miniaturen gelehrt, an die Kopien nicht jener Maßstab angelegt werden, den wir heute, durch die Entwicklung der Natur- und Geisteswissenschaften, wie durch die mechanisch wirksame Photographie erzogen, in solchen Dingen zu fordern pflegen. Der Gelehrte hat allmählich genau sehen gelernt, der Künstler — und mit einem solchen haben wir es doch auch in der Belgrader Kopie zu tun — will das heute noch nicht und wird es nie wollen. Das objektive Sehen ist eben überhaupt nicht Sache des Künstlers. Den besten Beweis für diese anscheinend paradoxe Tatsache liefern die ‚stilgetreuen' Restaurationen, mit denen begabte Architekten unsere alten Bauten künstlerisch in ihrer Eigenart ruinieren.

Ich fasse die Abweichungen der Belgrader Kopie vom Münchener Original übersichtlich zusammen. Es kann kein Zweifel sein, daß B. Bild für Bild M. kopiert. Die Folge ist nur zweimal verkehrt, 73 geht 72 und 98 geht 97 voraus. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß der Kopist, was er versteht und deutlich erkennt, auch getreu wiedergibt, vereinzelt sogar in besserer Form (30). Vielleicht geschieht es nicht ohne Überlegung, wenn er bei Andeutung des Innenraumes z. B. 39, 41 statt des in M. die Draperie tragenden Baumes eine Säule setzt. Zumeist allerdings möchte man seiner handwerksmäßig derben Art eher einen Grad von Unfähigkeit, M. nachzukommen, beigemischt sehen. Der Gegensatz zwischen Original und Kopie fällt jedoch erst dann lästig auf, wenn der Kopist das Original nicht ver-

steht. Das ist vielleicht am auffallendsten bei der diesem Bande als Titelblatt farbig vorausgeschickten Schlußminiatur des Psalters 105 der Fall. Auf Tafel XLV sind Original und Kopie nebeneinandergestellt. Die beiden Paare von König und Bischof sind zur Not festgehalten. Dann aber beginnt eine, wie mir scheint, rein willkürliche Umbildung. Statt des Bärtigen links mit der konischen Mütze ist eine unbärtige Heilige getreten, statt der bartlosen Figur rechts mit der Mütze ein bärtiger König. Daß hier Mißverstehen, nicht absichtliches Andersmachen vorliegt, beweisen die Figuren von Tag und Nacht, die in B. zu Weibern mit Kehrbesen geworden sind. B. läßt eben die Beischriften unbeachtet, kopiert sie nicht einmal. Von der Bedeutung des Doppeladlers hat der Kopist keine Ahnung mehr; den Löwen läßt er einfach weg. Auch in XI, 25 ist der Reichsadler nicht kopiert. — Sehr instruktiv ist dann auch, wie der Münchener Kopist in X, 24 das syrische Original in der Darstellung von Kirche und Synagoge, dem Schädel Adams und dem Morraspiel noch deutlich erkennen läßt, B. dagegen alles völlig mißversteht und ändert.

Ein absichtliches Ändern liegt XLV, 105 vor, wenn der Kopist die Engel im Himmelshalbkreise nach Sonne und Mond greifen oder Christus nicht bärtig, sondern als Emanuel gibt. In letzterem Fall liegt wahrscheinlich ein im Wechsel der Zeiten begründetes Anders-Gewohntsein vor. B. nimmt auch keinen Anstand, z. B. in 48 und 112 die Hand im Himmelskreis und bei 111 den Rautennimbus wegzulassen; in 75 führt er dagegen statt des Himmelssegmentes einen Engel ein, in 55 läßt er, wie man auf Tafel XXV sehen kann, den Emanuel weg und in 89 macht er den in M. jugendlichen Christus bärtig im Gegensatz zu seinem Vorgehen bei Miniatur 105. Ähnlich stellt er auch IV, 6 (vgl. Abb. 11, S. 17) David bärtig statt wie in M. unbärtig dar. Sehr merkwürdig ist die Einführung zweier Köpfe in 47 (vgl. Tafel XXII und Abb. 22, S. 39). Man müßte eben die ikonographischen Gewohnheiten der serbischen Heiligenmaler des 17. Jahrhunderts genauer kennen, um feststellen zu können, was da Willkür, was Spiegelung der Zeit ist. In letztere Richtung fallen gewiß Änderungen im Kostüm (36, 92), in Rüstung und Bewaffnung (44/5) oder Details wie in 87 (Tafel XXXVII und Fig. 28, S. 58), wo Christus in der Taufe von B. auf einen Stein gestellt wird, von dem Schlangen aufzüngeln.[1]

Oberflächliches Zusehen ohne Beachtung der Beischriften liegt in 31 vor. Original und Kopie sind Tafel XIV gegenübergestellt. In M. thront Christus in der Mitte, rechts steht David. In B. ist David mit dem Psalter auf den Thron gesetzt und rechts ein jugendlicher König gemalt. Ähnlich sind in 3 (Tafel II) die Saulszenen im unteren Streifen mißverstanden. Dagegen dürfte das Weglassen von Kirche und Synagoge in 24 darauf zurückzuführen sein, daß die beiden Gestalten in M. schon 1627—1630 undeutlich oder weggefallen waren. Von nebensächlichen Änderungen (z. B. 12, 21, 22, 25 u. s. f.) sehe ich ab.[2] Dagegen scheint mir beachtenswert die bei 2 nachgewiesene Tatsache, daß der in der Baumkrone stehende Mensch, der nach dem Einhorn sieht — statt mit dem Munde die Honigtropfen aufzufangen — der gebräuchlichen Art der Psalter mit Randminiaturen entspricht. Der Maler mag also diese andere Art in Übung gehabt haben. Und auf eine ähnliche Provenienz weist vielleicht auch die Neueinführung eines Knaben in 13 (Tafel VI und Fig. 13, S. 21). Die Anbringung im Vordergrunde und dies Bewegungsmotiv dürften auf eine Szene (Einzug in Jerusalem u. dgl.) zurückgehen, die mit der rein syrischen Darstellung Christi vor dem Synedrium, die dem Maler jedenfalls an sich völlig unbekannt war, nicht das geringste zu tun hat.

---

[1] Vgl. dazu meine Ikonographie der Taufe Christi, S. 31.

[2] In VII, 14 ist statt des Bogens ein Gewehr eingeführt.

Ich habe diese Dinge hier etwas breiter behandelt, als manchem vielleicht notwendig scheinen dürfte, in der Überzeugung, daß der vorliegende Fall weitgehende prinzipielle Bedeutung für die Kunstwissenschaft hat. Man vergegenwärtige sich nur die Sachlage. Wir können nachweisen, daß eine Handschrift aus den Jahren 1627—1630 auf eine Vorlage aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts und diese wieder auf ein orientalisches Original aus Syrien zurückgehen muß. Diese Reihe ist nicht nur theoretisch erschlossen, wir haben außer der letzten Redaktion von 1627—1630 auch die ältere des 15. Jahrhunderts tatsächlich in Händen. Ich weiß für diese Sachlage im Gebiete der älteren Miniaturenmalerei keine Parallele. Zwar gibt es aus dem Jahre 1620 eine durch Peiresc in Paris veranlaßte Kopie eines karolingischen Manuskriptes, das seinerseits wieder zurückging auf einen römischen, im Jahre 354 entstandenen Kalender.[1] Aber da ist eben nur die flüchtige Kopie von 1620 erhalten; das karolingische Mittelglied sowohl wie das Prototyp sind verloren. Wie viele alte, längstvergangenen Jahrhunderten angehörende Kopien von noch älteren Miniaturhandschriften sind uns denn überhaupt nachgewiesen? Im Abendlande gewiß nicht viele. Als ein Beispiel führe ich an das zum Teile nach dem karolingischen Codex aureus von St. Emmeran angefertigte Sakramentar Heinrichs II. in München.[2] Im Westen waren die bildenden Künste im Mittelalter in einer viel zu kräftig gärenden Vorwärtsentwicklung begriffen, als daß Kopien nach alten Vorlagen hätten allgemein Mode werden können. Anders im Orient. Die prinzipielle Bedeutung der beiden nebeneinander erhaltenen serbischen Psalter, des Münchener aus dem 15. und des Belgrader aus dem 17. Jahrhundert, liegt darin, daß sie Endglieder von Überlieferungsreihen sind, wie sie für den Bereich der orthodoxen Kirche ganz allgemein als typisch angenommen werden müssen.

Ich brauche nicht weitab nach Beweisen für diese These zu suchen.[3] Der Hauptvertreter der Psalterredaktion mit Vollbildern Paris. 139 stammt aus dem 10. Jahrhundert; es ist jedoch unleugbar, daß er ein altchristliches Vorbild hellenistisch-kleinasiatischer Provenienz kopiert. Und ist denn der Einklang der Zyklen der byzantinischen und russischen Psalterredaktion mit Randminiaturen anders zu verstehen, als daß immer ein Miniator den andern mehr oder weniger getreu kopierte? Übrigens besitzen wir außer dem positiven Beleg im Münchener Psalter, den Paisius zur Abschrift mitnahm, Andeutungen genug, die darauf hinweisen, daß diese konservative Richtung im Orient von den frühesten christlichen Zeiten an in Übung war, vor allem natürlich in den Klöstern. Der im Jahre 586 im Johanneskloster von Zagba in Mesopotamien entstandene syrische Kodex der Laurentiana in Florenz ist von dem Kalligraphen Rabbula nicht neu geschaffen, sondern gerade auch in dem noch mit Miniaturen geschmückten Teil, den Kanonestafeln, nach einer älteren Vorlage kopiert.[4] Bezeichnend ist ferner das 989 geschriebene Etschmiadsin-Evangeliar. ‚Es soll in dieser Kirche gelesen werden, denn es ist aus echten und alten Originalen kopiert,‘ heißt es in der Subskription. Das bezieht sich nicht nur auf den Text. Auch die Miniaturen sind offenbar alt oder (nach Ansicht anderer) Kopien alter Vorbilder. Ich habe neuerdings

---

[1] Vgl. meine Monographie im Jahrbuch des k. deutschen arch. Institutes, Ergänzungsheft I, S. 8f. Es handelt sich um eine wissenschaftliche Kopie, wie sie Peiresc auch für die Kottonbibel vorhatte. Vgl. Omont, Fac-similés, p. 4f.

[2] Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, Taf. IVf.

[3] Schon im 7. Jahrhundert v. Chr. kopiert übrigens ein Ägypter für das Grab eines Aba in Theben das 2000 Jahre ältere Grab eines Fürsten Aba in Deir el-Gebravi. Deutsche Literaturzeitung 1902, Sp. 3257. Vgl. für die ganze Frage auch Tikkanen, Genesismosaiken. Für den Physiologus scheint die Entwicklung ähnlich wie beim Psalter zu liegen. Vgl. mein ‚Der Bilderkreis des griech. Physiologus‘, S. 97f.

[4] Garrucci III, p. 127.

ein zweites Exemplar dieser Miniaturen im armenischen Patriarchat in Jerusalem gefunden. Diese zweifellos armenische Folge bestärkt mich in der Überzeugung, daß diejenige im Etschmiadsin-Evangeliar originalsyrisch ist. Da sich Anklänge an diese syrische, auf Armenien übergegangene Folge auch in karolingischen Handschriften finden, so wird die gerade in der Abfolge des serbischen Psalters deutlich gewordene Tatsache der Bedeutung Syriens für die Geschichte der Miniaturenmalerei auch von dieser Seite her bestätigt.

Die prinzipielle Bedeutung der Tatsache, daß wir in den beiden serbischen Psaltern Original und Kopie zugleich erhalten haben, äußert sich auch darin, daß wir von diesem seltenen Einzelfall aus ganz allgemein Schlüsse in der Richtung ziehen können, wie weit Kopien älterer Kunstwerke überhaupt als zuverlässig zu betrachten sind. Trotz der anscheinend geringen Zeitdifferenz von nur zwei Jahrhunderten hat sich doch der Ornament- und Farbengeschmack derart geändert, die technischen Gewohnheiten sind so völlig andere geworden, daß — rein künstlerisch genommen — vom Original in der Kopie fast nichts übriggeblieben ist. Und nicht einmal dem rein gegenständlich Gegebenen, den ikonographischen Details darf getraut werden; auch da ist die zeitgemäße Gewohnheit stärker als das Schwarz auf Weiß der Vorlage. Aus solchen Beobachtungen mag man schließen, mit welcher Vorsicht eine Kopie, deren Original verloren ist, als Zeuge für das, was dieses Vorbild enthalten haben mag, genommen werden muß — im vorliegenden Falle: wie wohlerwägend von Motiv zu Motiv man vorgehen muß, um von dem Münchener serbischen Psalter auf das orientalische, vom Paris. 139 auf das hellenistische Original der beiden Psalterredaktionen zurückschließen zu können. Es waren Erwägungen dieser Art, die mich abhielten von dem Münchener Psalter mehr als eine Probe in Farben zu geben. Stassoff u. a. treten da ergänzend ein.

III. Anhang: Handschriften in Moskau.

1. Der bulgarische Psalter des historischen Museums.

Das historische Museum in Moskau besitzt einen etwa aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden mittelbulgarischen Psalter, dessen Kenntnis ich durch Vermittlung von Jagić Herrn W. Stschepkin verdanke. Leider konnte ich nicht erreichen, daß mir auf irgend eine Weise die Einsichtnahme ermöglicht worden wäre. Herr Stschepkin schreibt mir, daß die Technik und die ganze Kunstart des Psalters dieselbe sei wie in der vatikanischen Chronik des Manasses und im Londoner Johann Alexander-Evangeliar. Die Redaktion der Bilder stimme im großen und ganzen mit der mönchischen (nach Tikkanen) überein. Damit erschöpfe sich das Interesse des Psalters für den okzidentalen Kunsthistoriker. Für die Farbentechnik der russischen alten Ikonen hingegen böten die Bilder etwas mehr.

Die wichtige Angabe, daß der bulgarische Psalter der mönchisch-theologischen Redaktion, d. h. den Psaltern mit Randminiaturen angehöre, hat für uns sofort die Frage zur Folge, welcher von den beiden Gruppen dieser Art sich der bulgarische Psalter anschließe: der auch von den russischen Psaltern vertretenen byzantinischen Umarbeitung oder der durch die beiden serbischen Psalter vertretenen syrischen Grundredaktion? Ich will versuchen, die Antwort auf Grund zweier Photographien zu geben, die Herr Stschepkin freundlich zur Verfügung gestellt hat.

Abb. 42 stellt die Illustration zum 46. Psalm dar, die Himmelfahrt Christi, wie die griechische Beischrift besagt. Der auf dem Regenbogen in einem Strahlenkreise thronende Pantokrator wird von zwei Engeln über einer Landschaft mit breit hingelagerten Felsen und seltsamen Bäumen getragen. Im Vordergrunde steht auf einem Schemel die Muttergottes als Orans, links von ihr ein Engel, der nach oben weist, daneben fünf und rechts sieben Apostel mit Petrus an der Spitze, alle mit erstaunten Gebärden nach aufwärts blickend.



Abb. 42. Moskau, Historisches Museum, Mittelbulgarischer Psalter: Himmelfahrt Christi zu Psalm 46.

Schlagen wir in unserem Psalter oben S. 32 f. und Tafel XVI die Illustration zu Ps. 46 nach, so finden wir ebenfalls die Himmelfahrt dargestellt, nur als Hochbild komponiert. Sehr merkwürdig ist, daß der Belgrader Kopist gerade dieses Bild zweimal gegeben hat, einmal skizziert als Breitbild wie im bulgarischen Psalter und dann nochmals in Farben als Hochbild wie in seiner serbischen Vorlage. Und doch hat er diese in keinem Falle richtig kopiert. Man sehe genauer zu; die Sache ist von Wert. Der Kopist gibt in beiden Fällen zu Seiten der Maria zwei Engel, auf jeder Seite einen, dazu je sechs Apostel. Das ist die typisch-byzantinische und — sagen wir es gleich — auch die Art des syrischen Rabbula Fol. 13v (277v).[1] Ihr steht gegenüber der bulgarische Typus mit einem Engel und auf

[1] Garrucci, Taf. 139.

dessen Seite nur fünf Aposteln. Es ist nun sehr ineressant zu beobachten, daß der Münchener serbische Psalter sich nicht der byzantinischen, sondern der bulgarischen Art anschließt. Auch er zeigt nur einen Engel und auf dessen Seite fünf Apostel. Wie ist das zu erklären? Man würde in ihm doch den syrischen Typus erwarten.

Der Münchener Psalter ist dem Text nach ein serbischer; es frägt sich aber, ob er auch nach einer serbischen Textvorlage kopiert ist. Mir scheint möglich, daß diese Vorlage ein bulgarischer Psalter war. Denkt man sich diesen nach Art des Moskauer



Abb. 43. Moskau, Historisches Museum, Mittelbulgarischer Psalter: Die Kämpfe Joabs zu Psalm 59.

Exemplares illustriert, so wird begreiflich, wie der bulgarische Bildtypus in eine Handschrift kommen konnte, deren Miniaturen sonst im wesentlichen auf eine syrische Vorlage zurückgehen.

Der von der abendländischen Kunst herkommende Kunsthistoriker dürfte sich in diesen komplizierten Verhältnissen kaum zurechtfinden. Im Rahmen der südslawischen Kultur sind solche Kreuzungen verschiedenster Ströme durchaus an der Tagesordnung. Denn wie ich annehme, daß der Miniator von M. für den Text eine bulgarische, für die Bilder eine syrische Vorlage benützt, im gegebenen Fall aber sich ausnahmsweise an die bulgarische Illustration gehalten habe, so kopiert der Miniator von B. den Münchener Psalter auch nur in den

Miniaturen, geht dagegen im Text andere Wege. Statt des einfachen, gibt er einen kommentierten Psalter, wie die byzantinische Redaktion mit Randminiaturen. Man möchte nun meinen, daß er vielleicht im Anschluß an eine derartige Vorlage den Bildtypus ändert. Das ist aber nicht der Fall. Die Himmelfahrt Christi findet sich zum 46. Psalm sowohl im Psalter Chludov (Kondakoff X, 1), wie im Barb. 77ʳ und in Kiew vom Jahre 1397 (Fol. 64ʳ). In allen diesen Fällen ist der Typus der Darstellung zwar vollkommen gleich, aber darin von der geläufigen byzantinischen Darstellung verschieden, daß unten neben Maria die Engel ganz fehlen, dagegen oben neben Christus ihrer nicht zwei, sondern vier schweben. Man sieht im vorliegenden Falle deutlich, daß die byzantinische Umarbeitung der Psalterillustration einen eigenen vom geläufigen byzantinischen mit den Engeln zu seiten Maria abweichenden Typus besitzt, der unmittelbar auch in die russische Kunst übergegangen ist, während die südslawische sowohl bei den Bulgaren wie bei den Serben eigene Wege geht. Erst 1627/1630 mündet der Belgrader Kopist wieder in den geläufigen byzantinischen Typus mit den beiden Engeln zu seiten Mariä ein — einen Typus, der jedoch nicht jener der Psalterillustration ist.

Abb. 43 stellt die Illustration des bulgarischen Psalters zu Psalm 59, Vers 2 dar: ὁπότε ἐνεπύρισε τὴν Μεσοποταμίαν Συρίας καὶ τὴν Συρίαν Σοβάλ, καὶ ἐπέστρεψεν Ἰωάβ, καὶ ἐπάταξε τὴν φάραγγα τῶν ἁλῶν, δώδεκα χιλιάδες. Links die von Joab in Brand gesteckte Stadt, rechts, durch einen Felsen getrennt, wie Joab die zwölftausend Edomiter schlägt. Der Feldherr erscheint allein in der Mitte, hinter ihm seine Reiter, voraus die fliehenden Feinde; sie umklammern die Pferdehälse mit den Händen. Im Münchener Psalter entsprechen dieser als Streifen unmittelbar zum zugehörigen Texte eingefügten Miniatur Nr. 45/6, Tafel XXI/II, zwei Vollbilder, die zwar im 59. Psalm, aber erst zwischen v. 13/4 eingeschoben erscheinen. Das erste Bild zeigt die brennende Stadt, hier Jerga bezeichnet, das zweite eine große Kampfszene, ausdrücklich als die Vernichtung der Zwölftausend bezeugt. Die bulgarische Illustration hat im gegebenen Falle mit der serbischen künstlerisch nichts gemein. Die gemeinsame Anregung wird beiden gegeben durch die Psalterredaktion mit Randminiaturen. Im Barb. 95ᵛ steht die Miniatur unten am Rande, d. h. nicht unmittelbar neben v. 2, sondern erst nach Schluß des Textes auf dieser Seite (v. 6). Man sieht die brennende Stadt und rechts den Reiterangriff mit IωλB. Ähnlich Hamilton 123ᵛ. Kiew fol. 79ᵇ zeigt IωλB für sich herausgehoben, darunter am Rande die Stadt mit Bogenschützen auf den Mauern; unten Soldaten, die Feuer anlegen und am Rande darunter die Reiterkämpfe. In allen Psaltern ist also die Zweiteilung der Handlung festgehalten; der bulgarische Typus scheint hier enger mit der byzantinischen Redaktion zusammenzuhängen, während der serbische diese mehr aus szenischen Anweisungen bestehende Komposition zu ganzen großen Bildern ausspinnt.

Auf Grund dieser vergleichenden Betrachtung zweier Bilder des bulgarischen Psalters läßt sich also mit Bezug auf die Frage, ob er der syrischen Grundredaktion oder der byzantinischen Umarbeitung angehöre oder vielleicht selbständig sei, etwa folgendes sagen. Darin, daß der bulgarische Psalter weder Randminiaturen noch Vollbilder gibt, sondern seine Illustrationen als Bildstreifen zu den betreffenden Textstellen einfügt, geht er den beiden bekannten Psalterredaktionen gegenüber ganz eigene Wege. Es muß jedoch gleich gesagt werden, daß diese Neueinführung nicht etwa spezifisch bulgarisch ist; die Streifenillustration im Texte ist vielmehr typisch byzantinisch. Es gibt griechische Evangeliare, z. B. den Vind. gr. 154, die darin bei aller Kleinheit eine geradezu unüberbietbare Fülle der saubersten Kunst-

formen liefern.[1] Neu ist an der bulgarischen Handschrift nur, daß diese Illustrationsart auf den Psalter übertragen ist.[2] Und das kann nicht wundernehmen; die Bulgaren scheinen eine besondere Vorliebe für diese Art von Illustration gehabt zu haben. Sowohl die Chronik des Manasses in der Vaticana (slav. 2) wie das Johann Alexander-Evangeliar des British Museums zeigen diese Streifenillustration im Texte.[3]

Die beiden mir vorliegenden Proben reichen leider nicht aus, um auf Grund des Gegenständlichen der Miniaturen allein feststellen zu können, ob der Psalter der syrischen Grundredaktion oder der byzantinischen Gruppe angehört. Die beiden Bilder kommen in jeder Reihe vor. Nach der schematischen Art, wie der Feldzug Joabs zu Psalm 59 gegeben ist, möchte ich jedoch glauben, daß dem bulgarischen Psalter die byzantinische Umarbeitung zugrunde liegt. Das Schema ist wenigstens dem byzantinischen eng verwandt. Die Frage wird sich endgültig nur an der Hand einer Gesamtbearbeitung der wertvollen bulgarischen Handschrift geben lassen, die uns die russischen Fachgenossen hoffentlich recht bald vorlegen. Bestätigt sich mein Eindruck, so wäre damit nur erwiesen, was von vornherein wahrscheinlich ist, daß dieser Psalter wie die bulgarische Kunst überhaupt viel enger mit Byzanz zusammenhängt als die serbischen Denkmäler. Die Serben mögen in Sprache, Schrift und Literatur von der unter den Bulgaren früher zur Entwicklung gelangten slawischen Kultur im Osten des Balkans abhängig gewesen sein, ihre bildende Kunst bekommt dadurch ein eigenes Gepräge, daß sie früh abendländische Elemente in sich aufnimmt und — was sie von den Kroaten unterscheidet — den engsten Zusammenhang mit der aus syrischen Wurzeln erwachsenen Klosterkunst zeigt. Die Erklärung dieser Differenzierung liegt in dem engen Anschluß an den Athos; Serbien ist mit diesem Klosterland, seit die Nemanja den Nationalstaat schufen, auf das innigste verwachsen. Der Münchener Psalter ist ohne diese Blutsgemeinschaft undenkbar und läßt in ihre Bedeutung für die Entwicklung der serbischen Kultur einen tiefen Blick tun.

2. Der Akathistos Hymnos der Synodalbibliothek.

Zum Vergleiche für den Marienhymnos wurden oben S. 75 f. das Malerbuch und athonische Wandgemälde herangezogen, ohne daß daraus andere Schlußfolgerungen als die gezogen worden wären, daß der Miniaturenzyklus des serbischen Psalters trotz der Übereinstimmung im allgemeinen doch in einzelnen Darstellungen (zu Oikos 3, 4, 9, 13, 17, 18, 21, 24) von diesen Parallelen abweicht. Der Gegensatz spitzt sich zu in der Illustration zu Oikos 9, wo entgegen der gewöhnlichen byzantinischen Art der Magieranbetung ein altsyrischer Monumentaltypus genommen ist. Nun könnte man glauben, es liege da vielleicht ein Gegensatz von Miniatur- und Wandmalerei, beziehungsweise ihrer Quellen und Überlieferungen vor. Es sei daher gestattet, jetzt anhangsweise noch eine zweite Miniaturhandschrift des Akathistos Hymnos heranzuziehen und die Untersuchung so noch einen Schritt weiter zu führen.

---

[1] Vgl. für die ganze Gruppe der Evangeliare mit Streifenbildern Kondakov, Gesch. d. byz. Kunst (russ.), S. 237 f., Hist. de l'art byz. II, 138 f.

[2] Selbst dafür gibt es griechische Parallelen, vgl. Tikkanen, S. 91 f.

[3] Vgl. die Abbildung einer Seite des Johann Alexander-Evangeliars im Archiv f. slav. Philol. VII, Taf. III. Die vatikanische Handschrift habe ich selbst wiederholt durchgesehen; die Streifen erweitern sich bisweilen bis zu halben Seiten, Vollbilder sind nur am Anfang gegeben.

Die Moskauer Synodalbibliothek besitzt unter Nr. 429 eine 18 *cm* breite und 23·7 *cm* hohe griechische Pergamenthandschrift, die auf Fol. 1—34 unseren Hymnus enthält.[1] Er stammt etwa aus dem 12. Jahrhundert und ist sehr reich mit Illustrationen und Initialen[2] geschmückt. Ich beschreibe ihn nachfolgend und führe im Anschluß daran gleich für jeden Einzelfall den Vergleich mit M. und den Athosbeispielen durch.

Fol. 1r. Überschrift: + κοντάκιον μετὰ τῶν εἰκοσιτεσσάρων οἴκων τῆς ὑπεραγίας θεοτόκου. Darüber ist auf der oberen Blatthälfte dargestellt Maria sitzend auf einem Thron ohne Lehne. Sie erhebt beide Hände seitlich und ist bekleidet mit der dunkelblauen Pänula, auf der am Kopf und an den Schultern drei Sterne erscheinen. Das Untergewand ist hellblau, die Schuhe rot. Den Hintergrund bilden Häuschen.

Anmerkung. Die thronende Maria ist gewöhnlich mit dem Kinde gegeben. Die Darstellung ist daher von vornherein auffällig. Es wird sich zeigen, daß unser Kodex in dieser Art typisch die Θεοτόκος παρθένος darstellt.

Fol. 2r. Oikos 1: Verkündigung. Maria sitzt nach rechts hin und wendet den Kopf zurück. Die Rechte hält die Spindel, die Linke die Wolle. Sie trägt violette Pänula und grünes Untergewand. Gabriel, in denselben Farben, hält den Stab geschultert und erhebt die Rechte griechisch. Im Hintergrund eine Mauer und rechts ein Häuschen. (Initiale Α: Hund einen Hasen fassend.)

Anmerkung. Der Typus ist M. 124 verwandt, doch fliegt der Engel nicht und die Dienerin fehlt.

Fol. 3v. Oikos 2: Verkündigung. Maria sitzt links, ihre Linke hält Spindel und Wolle vor die Brust, während die Rechte, bei gesenktem Haupt, dem Engel entgegengestreckt ist. Gabriel erscheint eigenartig vom Rücken gesehen, das Gesicht ist daher ins Profil gestellt. Die Rechte ist griechisch erhoben. Im Hintergrund Mauer und Häuschen. (Initiale Β abgebildet bei Stassoff CXXV, 5.)

Anmerkung. Maria sollte nach M. 125 und dem Malerbuch stehen. Richtig ist die erstaunte Gebärde.

Fol. 4v. Oikos 3: Verkündigung. Maria sitzt abermals. Sie blickt mit erhobenen Händen auf Gabriel, der, links stehend, die Rechte griechisch erhebt. Im Hintergrunde Gebäude und Draperie. (Initiale Γ zerstört.)

Anmerkung: M. 126 zeigte den syrischen Typus der Verkündigung am Brunnen. Die Moskauer Handschrift geht mit den Athosmalereien und dem Malerbuch.

Fol. 6v. Oikos 4: Mariä Empfängnis. Die Jungfrau steht in Vorderansicht auf einem Schemel aufrecht und erhebt, wie in der Titelminiatur, beide Hände offen nach links hin. Von links oben kommen die Strahlen vom Segment auf sie zu, in der Mitte ein Kreis. Im Hintergrund eine Mauer mit Türmen. (Initiale Δ: Zwei Vögel verschlungen und unten durch Blätter verbunden.)

Anmerkung. M. 127 zeigte den durch eine Miniatur des Etschmiadsin-Evangeliars in ihrem syrischen Ursprunge bestätigten Typus der Conceptio: Maria thronend mit dem Kind vor sich, das Mysterium durch Vorhänge angedeutet. Auf solchen syrischen Traditionen beruht wohl auch ein erst durch die Bemühungen Uspenkys, beziehungsweise des russischen Instituts in Konstantinopel zu Tage gekommenes Mosaik der Kahrijé Dschami, deren Mosaiken wie die Miniaturen des Jakobus Monachus nur im Wege altsyrischer Anregungen zu verstehen sein dürften. Über dem Zugang zum Exonarthex ist an der Innenseite der Fassade die M̅-P̅ Θ̅V̅ Η̅ ΧΩΡΑ ΤΟ ΑΧΩΡΗΤΟ dargestellt.[3] Maria erscheint im Brustbild als Orans mit

[1] Vgl. Kondakov, Gesch. d. byz. Kuust (russ.), S. 229 f., Hist. de l'art II, p. 127 f.

[2] Proben bei Stassoff, L'ornement slave et oriental, pl. CXXV, 5—7.

[3] Ich verdanke die Kenntnis einer photographischen Aufnahme Herrn Theodor Schmidt, der die Kahrijé im Auftrage des russischen Instituts bearbeitet. Vgl. die Извѣстія dieses Instituts VIII, S. 128.

dem Kinde in einem Medaillon vor der Brust. Von jeder Seite her fliegt dienend ein Engel auf sie zu. Von diesen drei wahrscheinlich von Syrien abhängigen Beispielen weicht die Darstellung der Conceptio im Moskauer Synodalkodex dadurch ab, daß Maria stehend als Orans mit seitlich erhobenen Händen und ohne Kind gegeben ist. Das aber ist der gewöhnliche byzantinische Typus, wie er in allen Athosmalereien und dem Malerbuch vorkommt.

Fol. 7r. Oikos 5: Heimsuchung. Maria steht links aufrecht und umfaßt Elisabeth, die sie gebückt umarmt. Im Hintergrund eine Mauer mit zwei Türmen. (Initiale Ε 7v abgebildet Stassoff CXXV, 7.)

Anmerkung. Der syrische Typus der Umarmung,[1] wie ihn natürlich auch M. 128 zeigt, ist allgemein byzantinisch geworden. Auffallend ist, daß alle Nebenfiguren fehlen.

Fol. 9r. Oikos 6: Josefs Vorwürfe. Im Hintergrund eine große halbrunde Säulenarchitektur mit geradem Architrav und Schirmdach. Josef steht links, setzt den linken Fuß vor und erhebt beide Hände gegen Maria, die rechts mit geneigtem Haupt in Vorderansicht dasteht und die Rechte vor die Brust, die Linke offen nach rechts erhoben hält. (Initiale Ζ: Vogel mit einem Drachen im Schnabel, aus dessen Maul ein Paradiesvogel hervorkommt.)

Anmerkung. In M. 129 haben die Figuren den Platz getauscht, ebenso bisweilen auf dem Athos. Die Szene findet sich auch in der Kahrijé mit der drastischen Beischrift: Μαρία, τί τὸ πρᾶγμα τοῦτο.[2]

Fol. 10r. Oikos 7: Geburt Christi und die Hirten. Der gewöhnliche reiche Typus der Darstellung mit den Hirten, den Engeln und dem nachdenklichen Josef, doch ohne Bad. Auffallend ist nur, daß Maria in der Höhle sitzt und das Kind in den Armen hält. (Initiale Η: Zwei Hunde durch eine Ranke verbunden.)

Anmerkung. Der Typus entspricht, Maria selbst ausgenommen, M. 130 und den athonischen Malereien.

Fol. 12r. Oikos 8: Die Magier folgen dem Stern. Sie reiten durch eine Landschaft. (Initiale Θ zerstört.)

Anmerkung. In M. 131 sind Teile der Geburt gegeben, im altsyrischen Typus. Sie fehlen hier wie in den Athosmalereien. Ebenso der in M. so seltsam wirkende, kühn verkürzte Engel zu Pferd.

Fol. 13r. Oikos 9: Anbetung der Magier. Maria sitzt auf ihrem roten Lager halb liegend in der Felshöhle und hat Christus vor sich auf den Knien. Sie wenden sich beide nach links, wo die Könige auftreten. (Initiale Ι: ein phantastisches Rankentier.)

Anmerkung. In M. 132 bildet diese Szene in ihrem Monumentaltypus den Hauptbeleg des syrischen Ursprunges. Davon findet sich hier ebensowenig wie in den athonischen Malereien eine Spur.

Fol. 15r. Oikos 10: Heimkehr der Magier. Rechts erscheint eine Stadt mit Mauern und Häusern, in deren Tor ein König hineinschreitet, gefolgt von den drei Magiern. Alle tragen einen sonderbaren roten Kopfschmuck. (Initiale Κ: geflügeltes, phantastisches Tier.)

Anmerkung. Unsere Miniatur geht mit M. 133 darin, daß die Magier zu Fuß dargestellt sind. In den athonischen Malereien und nach der Vorschrift des Malerbuches reiten sie. Dennoch ist die Moskauer Miniatur von M. 133 ganz unabhängig, denn in M. thront der König, statt ins Tor zu schreiten.

Fol. 15v. Oikos 11: Flucht nach Ägypten. Sehr merkwürdig. Maria steht ohne das Kind nach rechts gewendet links. Sie erhebt die Linke zur Brust und streckt die Rechte nach einer Stadt mit Mauern, Toren, Häusern und Türmen, von denen Figuren stürzen. Davor steht ein Mann mit braunem Bart nach links gebückt da und streckt die Hände offen nach Maria. Hinter ihm ein zweiter in rotem Mantel und mit Schlapphut. (Initiale Λ 16r: Löwe und Ranken, vgl. Stassoff CXXV, 6.)

---

[1] Vgl. Beiträge zur alten Geschichte II, S. 111.

[2] Извѣстія des russ. arch. Inst. VIII, S. 126.

Anmerkung. M. 134, das Malerbuch und die athonischen Malereien geben immer die Flucht nach Ägypten. Unsere Miniatur stellt dagegen Maria allein als die Wunderwirkende dar. Der Text Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ φωτισμὸν ἀληθείας, ἐδίωξας τοῦ ψεύδους τὸ σκότος nennt zwar in der Tat zunächst Maria allein, führt aber dann auch Christus ein: τὰ γὰρ εἴδωλα ταύτης, Σωτὴρ, μὴ ἐνέγκαντά σου τὴν ἰσχὺν πέπτωκεν. Es scheinen also M. und die athonischen Parallelen richtiger vorzugehen. Die Moskauer Miniatur macht den Eindruck individueller Erfindung; das aber würde dem Zeitgeist kaum entsprechen.

Fol. 17v. Oikos 12: Darbringung. Vor einem großen Tabernakel steht der Altar mit einem roten Kasten. Symeon hält das Kind auf seinen bedeckten Armen. Dieses und die gegenüberstehende Maria strecken sich die Hände entgegen. (Initiale M aus zwei Adlern.)

Anmerkung. M. 135, das Malerbuch und die athonischen Gemälde bringen gleicherweise die Darbringung. Merkwürdig ist in unserem Kodex nur, daß Josef und Hanna fehlen.

Fol. 18v. Oikos 13: Unbefleckte Empfängnis Christi. Maria sitzt auf der rechten Seite des Bildes mit Christus im Schoß auf einem Thron ohne Lehne vor einer reichen Apsis. Von links her nahen gebückt fünf Männer, ihr die Hände entgegenstreckend. (Initiale N sehr reich phantastisch.)

Anmerkung. Unsere Miniatur geht wie bei Oikos 4 (Fol. 6v) mit M. 136 gegen das Malerbuch und die Athosbilder, die nur Christus darstellen. Aber der Typus des Synodalkodex hat, genau genommen, abermals nichts mit M. gemein. M. gibt in beiden Fällen Maria in Monumentalkomposition thronend, der Synodalkodex stellt sie wie in 13r (zu Oikos 9), d. h. in der Anbetung der Könige auf der einen Seite sitzend dar. Sie hält diesmal trotz der Anspielung auf die unbefleckte Empfängnis (vgl. Fol. 6v) Christus im Schoß, wohl weil ihn der Text ausdrücklich nennt.

Fol. 20v. Oikos 14: Geburt Christi und Zuschauer. Maria liegt auf dem Bergabhange auf einer roten Matratze, die oben zugebunden ist, und blickt nach rechts unten, wo die Höhle mit Christus und den Tieren erscheint. Links ein Haufe Männer, die nach den Strahlen aufblicken und die Hände erheben. (Initiale Ξ.)

Anmerkung. Unsere Miniatur geht also wieder gegen das Malerbuch und die athonischen Gemälde mit M. 137, nur ist der Geburtstypus gekürzt.

Fol. 21r. Oikos 15: Christus thronend. Er sitzt als Pantokrator mit dem Unterkörper nach rechts und dem Oberkörper in Vorderansicht in einem einfachen Lehnstuhl. Im Hintergrund eine Mauer mit Säulenvorsprüngen. (Initiale O 22r: zwei Masken durch einen Drachen verbunden.)

Anmerkung. Unsere Miniatur steht im Gegensatz zu M. 138, dem Malerbuch und den athonischen Malereien, die immer Christus zweimal und dazu eine Männergruppe zeigen.

Fol. 23r. Oikos 16: Engelverehrung. Christus steht im Typus des Pantokrator in der Glorie da, beiderseits schweben je drei Engel verehrend, oben Sechsflügler. (Initiale Π phantastisch.)

Anmerkung. M. 139 gibt wie bei Oikos 9 (wo Maria sitzend die Könige empfangen sollte) die Geburtsszene, statt Christus thronend einzuführen. Der Synodalkodex geht diesmal gegen M. mit dem Malerbuch und den Athosmalereien, nur ist dort der thronende Christus bisweilen (Iviron, Watopädi) als Knabe gegeben.

Fol. 23v. Oikos 17: Maria und die Redner. Maria ohne das Kind thront, die Hände vor sich erhoben haltend. Links stehen Männer in langen, faltigen Röcken (rot und violett) mit teller- oder ballonförmigen Hüten. Sie halten Spruchbänder und legen die Rechte an den Mund. Rechts steht eine Gestalt (Josef?) mit Nimbus. Im Hintergrund eine Wand mit Häuschen beiderseits. (Initiale P 24r phantastisch, halb zerstört.)

Anmerkung. In M. 140 war die Immaculata wie immer im syrischen Typus mit dem Kinde gegeben. Daran halten auch das Malerbuch und die Athosmalereien fest. Der Synodalkodex dagegen bleibt wie in der Titelminiatur und in Oikos 4 (Fol. 6v) dabei, sie ohne Kind darzustellen. Im übrigen nähert er

sich den Athosmalereien gegen M. darin, daß die Redner stehen. Außergewöhnlich ist nur die Anbringung des Nimbierten.

Fol. 25v. Oikos 18: Christus, der Erlöser der Welt. Die Miniatur ist fast zerstört. Christus steht links nach rechts gewandt und mit der Rechten segnend vor einer Männergruppe, hinter der rechts eine reiche Architektur erscheint. (Initiale C aus phantastischen Köpfen.)

Anmerkung. Unsere Miniatur weicht sowohl von M. 141 wie vom Malerbuch und allen Athosgemälden ab.

Fol. 26v. Oikos 19: Maria und die Jungfrauen. Maria, bezeichnet M-P ΘV, aber ohne Kind, sitzt wie in Oikos 17 (mit den Rednern) da. Beiderseits Gruppen von Frauen, die die Hände nach ihr ausstrecken. Im Hintergrund Architektur. (Initiale T sehr reich: neun Köpfe mit Ranken.)

Anmerkung. Der Synodalkodex bleibt dabei, die Θεοτόκος παρθένος ohne Kind darzustellen. M. 142 und die Athosbeispiele geben ihr ebenso unentwegt das Kind in den Arm, in Watopädi hat sie den Typus der Χώρα, d. h. es ist die Orans mit dem Christusmedaillon auf dem Leibe gegeben.

Fol. 28v. Oikos 20: Christus, im Himmel thronend. Im Hintergrund ein viersäuliger Baldachin, davor Christus als Pantokrator auf einem Schemel stehend. Links Bischöfe und Mönche, rechts Männer in langen roten und grünen Kleidern mit weiten Ärmeln. Sie tragen Tellerhüte (?). Im Hintergrund allerhand Architektur. (Initiale Y: Adlerköpfe aus einem Löwenkopf hervorkommend.)

Anmerkung. Der Maler des Synodalkodex deutet durch nichts den Himmel an wie M. 143 (Engel) und noch ausgeprägter das Malerbuch und die Athosmalereien. Er gibt eigentlich nur die Kirchenhierarchie: Bischöfe, Mönche und Sänger (?) vor Christus.

Fol. 29v. Oikos 21: Maria, das Licht. Die *ἁγία παρθένος*, die im Text genannt wird, ist ohne Kind in einer Mandorla stehend links gegeben. Sie wendet sich mit der Linken vor der Brust, die Rechte offen nach rechts erhebend, nach einer rechts in der Landschaft stehenden brennenden Kerze, vor der sich sechs barhäuptige Männer verbeugen. (Initiale Φ sehr phantastisch.)

Anmerkung. Unsere Miniatur schließt sich entgegen M. 144, das ganz eigenartig ist, eher an einzelne Athosmalereien. Auch das Malerbuch geht eigene Wege. Maria hält auf dem Athos immer ein Kind, das Licht erscheint auf einer Säule und die Männer in einer Höhle.

Fol. 31v. Oikos 22: Christus bringt die Gnade. Christus kommt eilig von links und streckt die Rechte nach einer Gruppe von Männern, die rechts vor einer geschlossenen Tür stehen.

Anmerkung. Die Darstellung weicht von allen übrigen ab. M. 145, das Malerbuch und die Athosmalereien stimmen auch untereinander nicht überein.

Zu Oikos 23 fehlt eine Miniatur. Eine jüngere Hand hat da etwas notiert. Die dem Oikos entsprechende Initiale Υ ist vorhanden.

Fol. 33v. Oikos 24: Verehrung des Marienbildes. Sie gehört hier sicher zum 24. Gesang, denn der Text beginnt 34r mit der letzten Initiale ω (zwei Geier durch Ranken verbunden). In der Mitte des Bildes oben ist ein Bild der Hodegetria aufgehängt. Links stehen Greise in langen, weißen Gewändern mit weiten Ärmeln. Sie tragen hohe, weiße Rundmützen. Dahinter andere in Rot. Rechts Männer mit spitzen Tellerhüten.

Anmerkung. Die Miniatur paßt also dem Typus nach zu M. 147 und dem Schlußbild in der Trapeza der Lavra. Einzelheiten freilich gehen auseinander.

Das wichtigste Resultat für uns ist, daß die Moskauer Miniaturen nicht mit denen des serbischen Psalters zusammen eine gegenüber den Vorschriften des Malerbuches und der Wandmalereien des Athos eigenartige Gruppe, etwa einen gemeinsamen Typus der Miniaturenmalerei vertreten, der Kodex der Synodalbibliothek vielmehr zweifellos den athonischen Gemälden näher steht als M., vor allem aber gerade in jener Miniatur mit der athonischen Wandmalerei geht, die in M. als spezifisch syrisch gelten kann, derjenigen zu Oikos 9. Damit ist neuerdings erwiesen, daß M. nicht etwa nur im Rahmen der Athoskunst, sondern ganz allgemein den geläufigen byzantinischen Parallelen entgegen eigene Wege geht. Wie das zu erklären ist, wurde bereits ausführlich erörtert.

NACHTRAG.

Serbien und Syrien.

Daß der oben geführte kunsthistorische Nachweis von Beziehungen des Münchener Psalters zur altsyrischen Kunst kein vereinzeltes Symptom für einen der wichtigsten Faktoren im Wesen der serbischen Kultur ist, wird, wenn man die Sache erst einmal von einem weiteren Gesichtspunkt aus überblickt, durch einige historische Tatsachen sehr auffallend bestätigt. Mir selbst fällt nachträglich auf, daß Stephan Nemanja und sein Sohn, als sie auf dem Athos Mönche wurden, gerade die Namen der beiden syrischen Hauptheiligen, Symeon und Sabas, annahmen. Und nicht minder bedeutungsvoll sind die Nachweise, die Prof. Matthias Murko (den ich bat, die Korrektur von S. 87 an mitzulesen) für die Beziehungen Serbiens zu dem oben S. 114 genannten Erzengelkloster in Jerusalem und insbesondere zum Sinaikloster beizubringen weiß. Er schreibt mir darüber:

‚Trotz der großen Abhängigkeit von Byzanz hatten die orthodoxen Slawen immer auch Beziehungen zum christlichen Orient, wofür religiöse (so suchten noch die russischen Raskolniki dort die wahre Orthodoxie) und politische Gründe maßgebend waren.

‚Besonders beachtenswert sind alte Beziehungen der Südslawen zum Sinaikloster. Von den ältesten und wichtigsten glagolitischen Denkmälern der altkirchenslawischen (altbulgarischen, altslowenischen) Sprache hat uns dieses entfernte Kloster ebenso zwei bewahrt wie der Athos, und zwar ein Euchologium, das von seinem Herausgeber L. Geitler (Agram 1882) gegen das Ende des 10. Jahrhunderts angesetzt wird, und ein Psalterium, das nach der Bestimmung desselben Herausgebers dem 10. oder höchstens dem Anfange des 11. Jahrhunderts angehört. Verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß sich alle glagolitischen Handschriften, die in die Klöster des Orientes kamen, zuerst in Makedonien befanden. Ein drittes, nicht minder wichtiges Denkmal, das Assemanische oder Vatikanische Evangelistar, das auch in das 10. Jahrhundert verlegt wird, wurde nämlich im Jahre 1736 von dem berühmten Kustos der Vatikanischen Bibliothek J. S. Assemani in Jerusalem gefunden und nach Rom gebracht.

‚Daß diese Denkmäler nicht zufällig oder als Kuriosa nach dem Orient gerieten, beweisen durch Subskriptionen bezeugte Schicksale späterer kirchenslawischer Handschriften serbischer Redaktion (in cyrillischer Schrift). Im Jahre 1360, unter der Regierung des serbischen Zaren Stephan Uroš, schickte der Metropolit Jakob von Seres (Makedonien) dem Sinaikloster ein Triodion, ein Horologion, einen Psalter und Reden des Johannes

Chrysostomos und bat „alle Brüder, die Serben samt den Griechen", diese Bücher in Ewigkeit aufzubewahren.[1] Slawische Bücher wurden aber dort auch abgeschrieben. Im Jahre 1374 schrieben „auf dem heiligen Sinai" die Mönche Jakob und Janikije ein Triodion nach „einem wahren Athosexemplar", das sie „aus der bulgarischen Sprache" in die „serbische übersetzten" (die Mühe war nicht groß!),[2] für „die Erzengelkirche in Jerusalem".[3] In gleicher Weise schrieben dieselben Mönche um das Jahr 1375 „für die serbische Kirche in Jerusalem", die mit der vorigen offenbar identisch ist, ein Triodion mit dem Typikon und Oktoich, das noch jetzt in der Patriarchatsbibliothek in Jerusalem aufbewahrt wird.[4] Noch in später Zeit (wahrscheinlich im 17. oder sogar 18. Jahrhundert) kaufte dem dortigen „Kloster des heil. Erzengels Michael" ein Buch der Igumen (Hegumenos) Joakim, der „früher Hegumenos auf dem Berge Sinai" war,[5] offenbar ein Serbe, da er in der Subskription von sich in der ersten Person spricht.

‚Die Patriarchatsbibliothek von Jerusalem bewahrt noch mehrere Bücher, die dem genannten Erzengelkloster[6] und sogar den Klöstern des heil. Sabbas[7] und des heil. Nikolaus[8] gehörten. Wir besitzen auch Zeugnisse, daß serbische Mönche, die sich als Wallfahrer längere Zeit in Jerusalem aufhielten, daselbst Bücher abschrieben (so in den Jahren 1561 und 1607);[9] im Jahre 1604 wurde in Jerusalem ein Buch für das Kloster Tronoša (in Serbien) geschrieben.[10]

‚Die besondere Verehrung für Jerusalem, die wir beim Reorganisator des serbischen Staates Stephan Nemanja und bei seinem Sohne Sava, dem Begründer der serbischen autokephalen Kirche, finden, hatte auch ihre politischen Gründe. Stephan Nemanja, der in der Gegend des heutigen Podgorica in Montenegro katholisch getauft und dann aus Staatsraison orthodox geworden war, konnte keine Lust empfinden, sich und den von ihm konsolidierten und vergrößerten serbischen Staat ganz und gar an Ost-Rom zu ketten, um so mehr, als die politischen Pläne, die er Serbien vorzeichnete, nur auf Kosten des byzantinischen Reiches verwirklicht werden konnten. Sava vollendete nur das von ihm begonnene Werk, als er dem Kaiser und Patriarchen in Nikäa die Konzession einer autokephalen serbischen Kirche abrang (um 1219). Seine Begeisterung für Palästina bewies er auch dadurch, daß er seine Kathedrale nach dem in Jerusalem gesehenen „Muster der Kirche des ruhmvollen Sion und des heil. Sabbas von Jerusalem" erbaute.[11] Seinem Beispiel folgend, ließ sich Erzbischof Nikodim im Jahre 1319 das Typikon des heil. Sabbas von Jerusalem, das er während einer Anwesenheit des Patriarchen von Jerusalem in Konstantinopel kennen gelernt hatte, aus dem Kloster des heil. Johannes d. T. in Konstantinopel holen, übersetzte es aus dem Griechischen und führte es in Serbien ein mit der Begründung: „denn wir haben nichts Neues hineingetragen, sondern nur die heiligen Satzungen und die Bräuche der Lavra des heil. Sabbas, nach deren Muster auch diese heilige Kirche gebaut worden ist", auf daß sich die Ähnlichkeit auch auf den darin abgehaltenen Gottesdienst erstrecke.[12] Welche Kathedrale damit gemeint ist, ob die von

---

[1] Ljubomir Stojanović, Stari srpski zapisi i natpisi, I. Bd., 42.

[2] Vgl. dazu oben S. 126. [3] Ibid. 47. [4] Ibid. III, 223. [5] Ibid. II, 459. [6] Ibid. I, 421; III. 459.

[7] Diesem schenkte ein ‚Mönch Josif, ein Serbe', ein ‚Buch, genannt Ephräm'. Ibid. III, 459.

[8] Ibid. III, 459. [9] Ibid. I, 195, 269, 270. [10] Ibid. I, 265.

[11] Ljubomir Stojanović, o. c., I, 22. stvori bedeutet ‚erbaute' und nicht ‚organisierte' (uredio), wie Stojanović die Stelle auffaßt (ibid. III, 420). Das beweisen Parallelen in Daničić', Rječnik iz književnih starina srpskih, III, 256, am besten aber die weiter unten zitierte Stelle.

[12] Ibid. I, 23.

Žiča oder von Peć (Ipek), die ihre Entstehung beide dem heil. Sava verdanken, ist aus der Subskription des Typikons nicht ersichtlich. Über Serbien fand das Typikon von Jerusalem seinen Weg bald auch nach Rußland. — Es verdient noch hervorgehoben zu werden, daß der zweite und dritte Nachfolger Savas, die Erzbischöfe Sava II. und Joanikij I., zuerst Mönche in Jerusalem und dann auf dem Athos waren.‘[1] (Murko.)

Durch die vorstehenden Mitteilungen erhält der Nachweis, daß der Münchener Psalter in den Miniaturen nach einem syrischen Originale kopiert sei, eine Folie, die diese wertvolle Tatsache nicht mehr verwunderlich erscheinen läßt. Zu ihr hat sich überdies ein bedeutungsvolles Seitenstück in der Nachricht gefunden, daß Sava in Serbien auch den syrischen Bautypus einführte. Man vergleiche dazu, was ich im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1904, S. 232f. über den Ursprung trikoncher Apsiden, ferner ‚Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte‘, S. 234 über den entsprechenden serbischen Bautypus gesagt habe.

Die Mitteilungen des Kollegen Murko lassen, das muß zum Schlusse gesagt werden, noch eine weitere Möglichkeit für die Entstehung des Münchener Psalters auftauchen, die nämlich, daß er auf dem Sinaï selbst nach einem in diesem Kloster befindlichen altsyrischen Originale von den serbischen Mönchsschreibern, beziehungsweise Malern kopiert sei. Auch Jerusalem und das Sabaskloster kämen hierfür in Betracht. Der Forschung erwachsen hier ganz neue Ausblicke. Hoffen wir, daß sich die Wissenschaft der Balkanstaaten dieser Fragen bemächtigt und die bescheidenen, mit dieser Psalterveröffentlichung gegebenen Anregungen selbständig zum vollen Ertrage steigert.[2]

Wie ein roter Faden zieht sich durch vorliegende Arbeit entsprechend der 1901 aufgestellten Frage ‚Orient oder Rom‘ ihre Parallele ‚Orient oder Byzanz‘. Einige der wichtigsten Bilderzyklen, obenan die Miniaturen unseres serbischen Psalters, die jeder für byzantinisch gehalten hätte, dann die griechischen Miniaturen zum Akathistos Hymnos und vor allem die miteinander verwandten Zyklen des Jakobus Monachus und der Kahrijé-Mosaiken, müßte ich, soweit ihr Ursprung in Betracht kommt, dem Kreise der byzantinischen Kunst nehmen und der altsyrischen Sphäre zuweisen. Ich darf es als ein Glück betrachten, daß sich die Drucklegung dieses Schlußbogens verzögert hat, denn im Augenblick, wo ich das Imprimatur geben will, kommt mir der positive Beweis für die Provenienz des Marienlebens bei Jakobus Monachus in die Hände. Er findet sich in dem von Wallis Budge 1899 veröffentlichten syrischen Text eines Marienlebens nestorianischen Ursprunges.[3] Anton Baumstark[4] erkennt die Verwandtschaft dieser Redaktion mit derjenigen des Jakobus und er hätte, wenn ihm die vorliegende Arbeit bekannt gewesen wäre, wohl kaum so zaghaft geschlossen, diese Tatsache könnte zu der Frage veranlassen, ob etwa der Zyklus des Jakobus Monachus aus Syrien, nicht aus Konstantinopel stamme. Ich hoffe, die Untersuchung über den serbischen Psalter werde zur Folge haben, daß die Frage ‚Orient oder Byzanz‘ den Fachgenossen bei jeder Gelegenheit vorschwebt.

[1] E. Golubinskij, Kratkij očerkъ istorii pravoslavnychъ cerkvej, 457.
[2] Vgl. meinen Bericht ‚Die christliche Kunst in einigen Museen des Balkan‘, Österreichische Rundschau III (1905), S. 158f.
[3] Band IV von Luzac' Semitic Text and Translation Series 1—153.
[4] Oriens christianus IV (1904), S. 187f.

REGISTER.

Die arabischen Zahlen beziehen sich (nicht wie im Text auf die Nummernfolge der Miniaturen, sondern) auf die Seiten des Textes selbst, die lateinischen (wie im Text) auf die Tafeln.



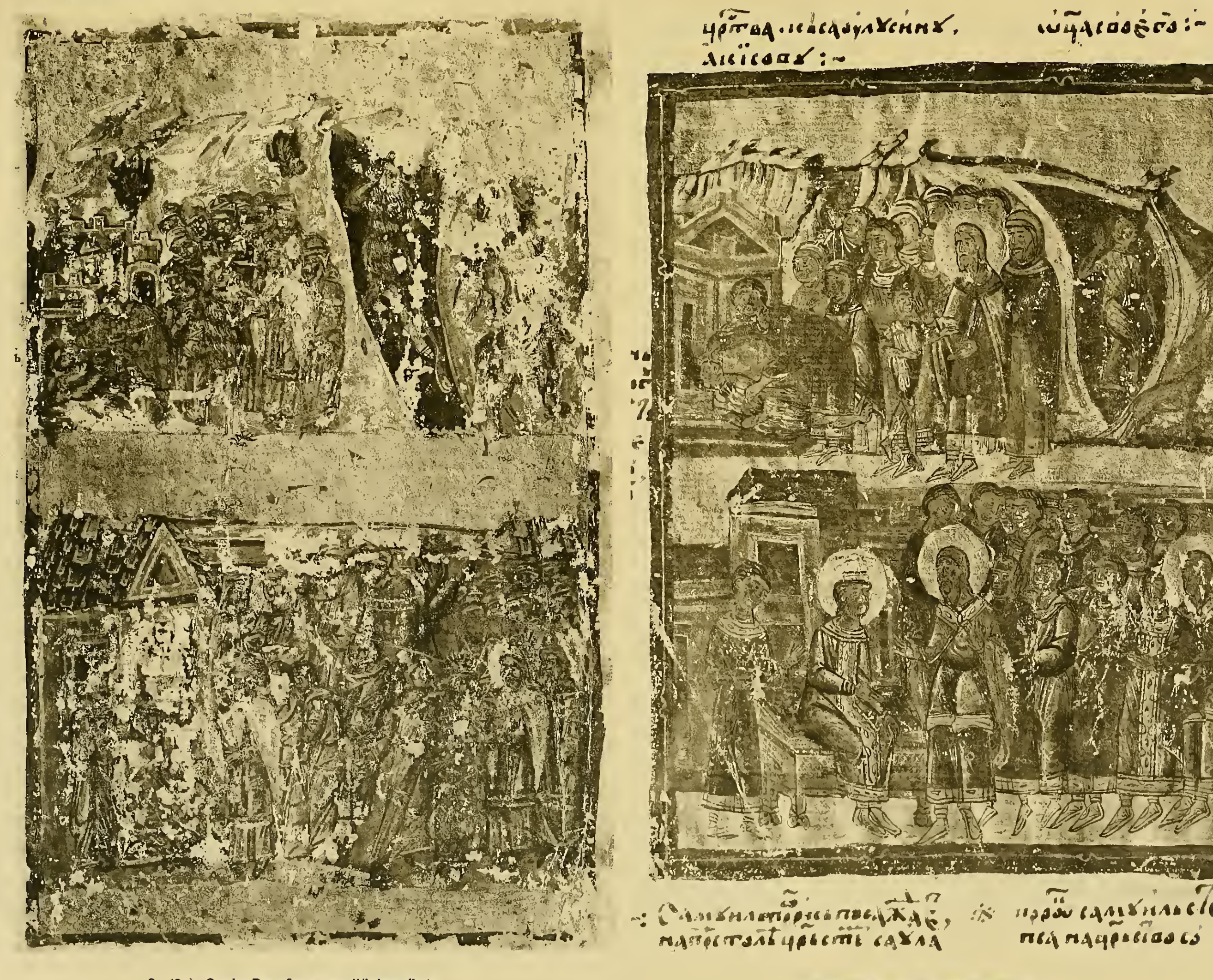


1. (1v). Der Kelch des Todes.

2. (2r). Die Entblösung der Knochen.

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.





3. (2v). Sauls Berufung zur Königswürde.

3. Dasselbe nach der Belgrader Hs. (2v).

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.





4. (3r). Samuel salbt David.

5. (3v). David beginnt zu regieren, Huldigung der Grossen.

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.





6. (4v). David verfasst den Psalter.



7. (5r). Siebzig Männer antworten David.

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.



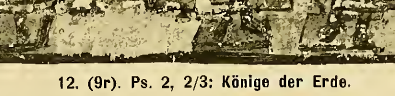
8. (7v). Der hl. Geist lehrt David den Psalter schreiben.

9. (8r). Psalter-Anfang.

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.







12. (9r). Ps. 2, 2/3: Könige der Erde.



10. (8v). Ps. 1, 2/3: Josef von Arimathaea.
11. (8v). Ps. 1, 3/4: Lebensbaum mit den Gerechten.

13. (9v). Ps. 2, 2: Christus vor dem Synedrium.

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien

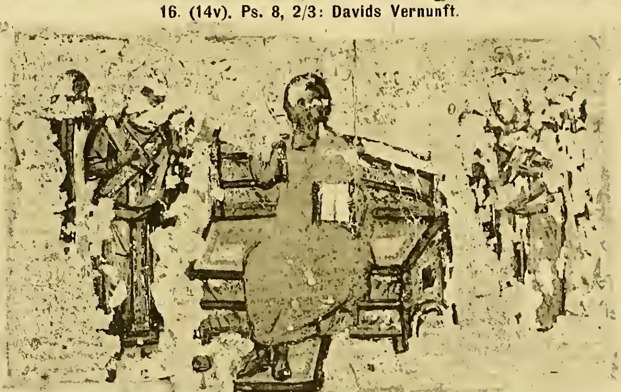




14. (10v). Ps. 3, 4: Absalon verfolgt David.

15. (11r). Ps. 3, 4: David versteckt sich.

16. (14v). Ps. 8, 2/3: Davids Vernunft.



18. (15v). Ps. 9, 5/6: Der gerechte Richter (Christus Pantokrator).



20. (21r). Ps. 14, 5: Der Wucherer.

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.



17. (15r). Ps. 8, 10: Blumendarbringung (Einzug in Jerusalem).



19. (19r). Ps. 11, 7: Davids Bitten.

Kunstanstalt Max Jaffe, Wien.





21. (23v). Ps. 17, 3/4: Saul verfolgt David.

22. (27r). Ps. 18, 5/6: Pentekoste.

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.



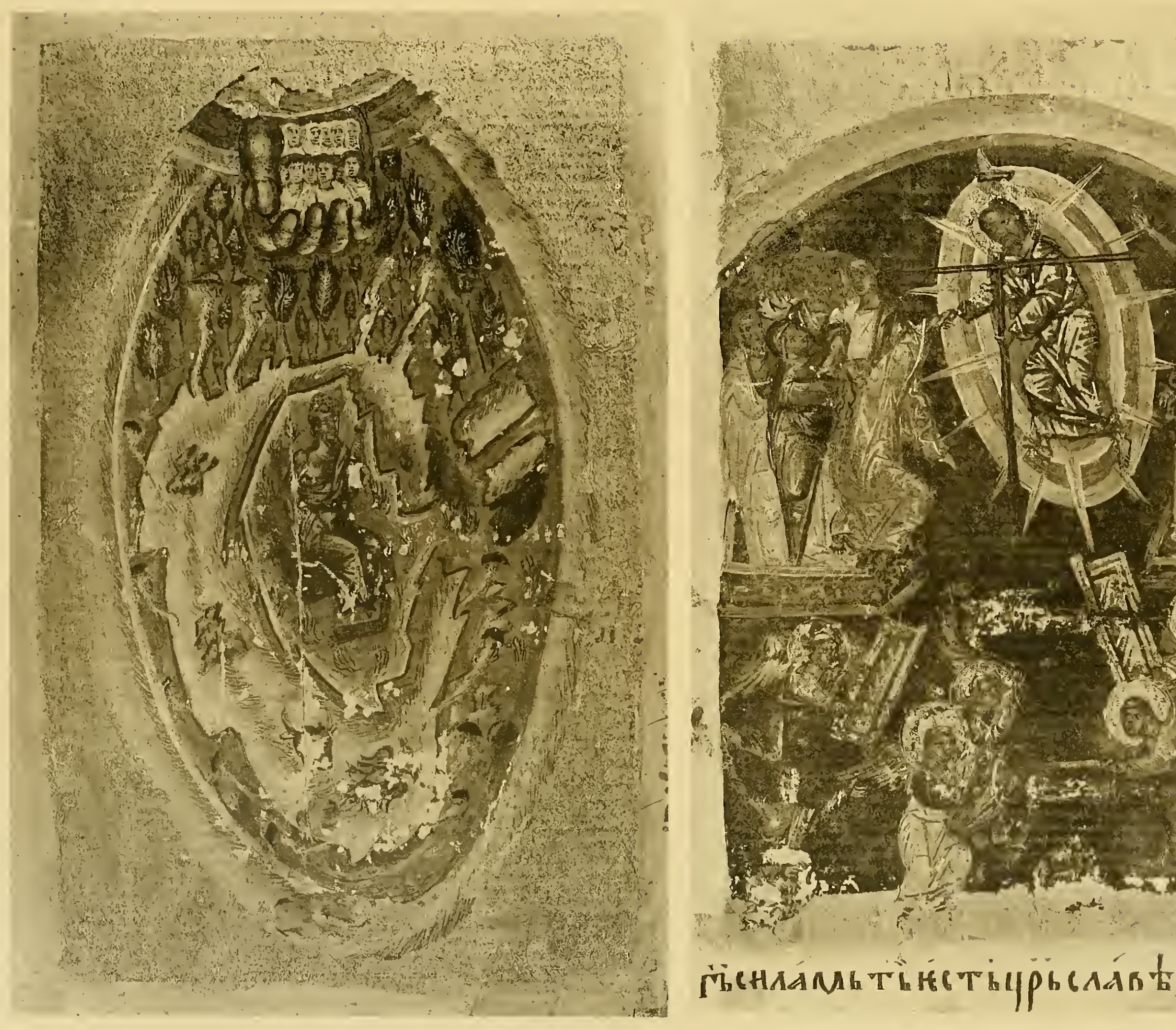


23. (28v). Ps. 19, 7: David betet in der Kirche.



24. (31r). Ps. 21, 19/20: Kreuzigung.



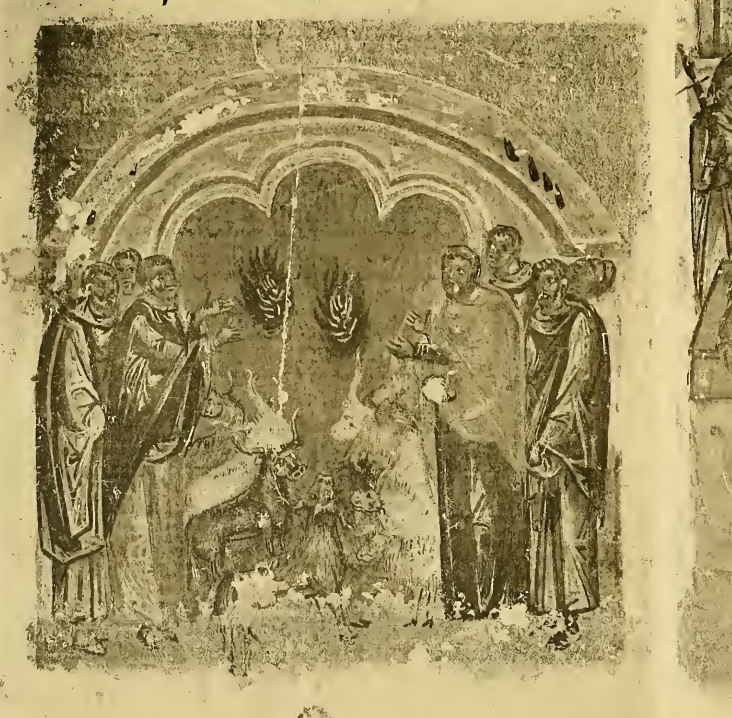


25. (33r). Ps. 23, 2/3: Der Herr gründet die Erde über den Wassern.

26. (34r). Ps. 23, 10: Christus in der Vorhölle.



Принесѣте гви снове бжїи. принесѣ
те гви сны овнь. принесѣте гви
славоу и чьсть. принесѣте гви сла
воу имени его. поклоните се гви
вьдворѣ стѣмь его.



27. (38r). Ps. 28, 2/3: Die Juden opfern Gott.

28. (43v). Ps. 33, 5/6: Abimelech spricht und geht.



оставинакаменинѡѕѣмои. ии
справистопымое. ивложивьоу
стамоапѣсьньновоу. пѣниеба
нашего. оузретьмнѡзииоубое
тсе. иоуповаютьнага.



Ж моление прпобницъ Ж молениe прпобнихъ

29. (52r). Ps. 39. 4/5: Gebet der Frauen und Männer.



ІЅогапрїидоуиавлюселицоубжию.
Быщеслъзымоемнѣхлѣбьдньинощи.
Егаглахоумнѣнавсакыдньгдѣестьбьвои;
Сиапомѣноухь, иизлиахьнамѣ
дшоумою. іакопроидоускрозѣ

30. (54v). Ps. 41, 3: Davids Gebet und der Hirsch am Wasser.





31. (58v). Ps. 44, 10/11: Christi Geschlecht in David und Maria.

31. Dasselbe nach der Belgrader Hs. 81v.

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.



вьноутрь, ресннзлатнωдѣана прѣ
нспьщрена. прнведоутсецроудвы
вьслѣдьнѥѥ,



32. (59r). Ps. 44, 15: Einführung Mariae in den Tempel.

дагласвонвышнынпотресесеземлꙗ.
гьснлъснамн, застоупннкьнашьбь
ïаковль.:



прндѣтенвнтедѣлабжнꙗ.
ꙗжеположнуюдесаназемлы.
ωемлнбраннаоконцаземлн.

33. (60r). Ps. 45, 8/9: Gebet der hl. Märtyrer.

Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.





34. (61r). Ps. 46, 6/7: Himmelfahrt Christi.

прииетьи · тоуболѣзиы ꙗкоражда
ющои · дхомь боурномь ськроушн
ть корабли ѳарсіискыи ·
ꙗкоже слышахомь тако и видѣхомь ·
вьградѣ г҃а силь, вьградѣ б҃а нашего ·



35. (62r). Ps. 47, 9: Darbringung im Tempel.



богатьноу богъ. оустамоа вьзглю премоудрость, и поучение срца моего разоумь.:



36. (63r). Ps. 48, 4/5: Gregor d. Gr., Basilius und Johannes Chrys

стимле. ꙗко беззаконие мое азь знаю и грехь мои предомною есть вину. тебе единомоу сьгрешихь, и лоукава пред тобою сьтворихь.



37. (66r). Ps. 50, 6: Davids Reue und Nathan.



възлюбилъ еси вьсе глъі потопныѣ, е
зыкь льстивь.
сего ради богъ разроушитъ тедо конца



посла саоуль црь воинкоу на дда къ дш авимелехову :

38. (67v). Ps. 51, 7: Doeg denunziert David bei Saul.

доавимелехову.

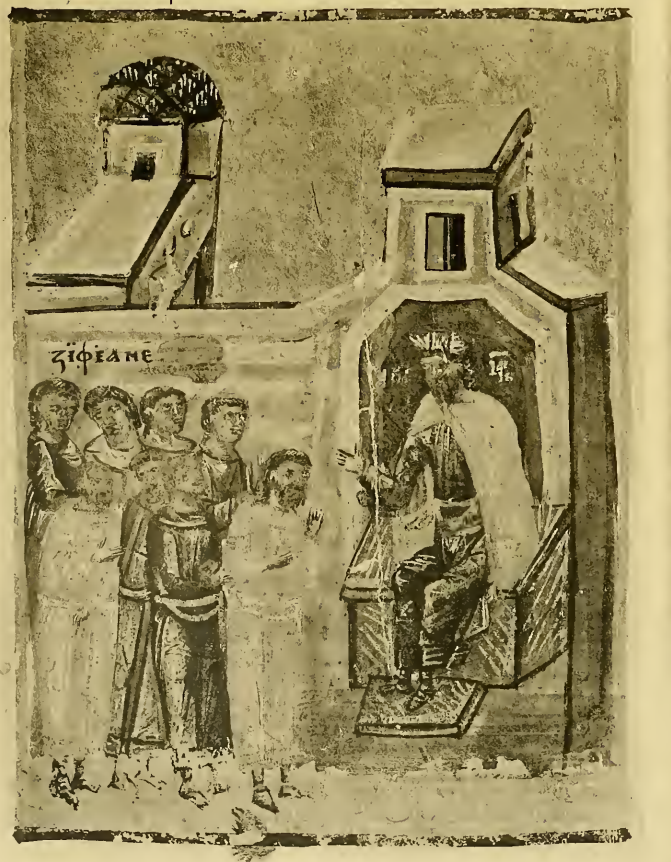


въстръгнетъ те и пресел итъ те ѿ се
ла твоего. и корень твои ѿ зе
мле живыхь.
оузреть праведни и оубоит се.
и о нимь въсмѣютсе и рекоуть.

39. (68r). Ps. 51, 7: David im Hause Abimelechs.



дшоу мою. и не прѣложише ба прѣ
собою. се бо бъ помагае ми гь
и гь застоупникь дши моеи.



40. (69v). Ps. 53, 6/7: Ziphäer zeigen David bei Saul an.



Възврати зла врагомь моимь.
истиною твоею потрѣбиихь.
волею пожроу тебѣ. исповѣмсе
имени твоемоу гн, ꙗко благо.
ꙗко ѿ всакоє печали избави мене.

41. (70r). 53, 6/7: David im Palast.





42. (72v). Ps. 55, 12/13: David in Geta gefangen.



43. (73v). Ps. 56, 5: Saul verfolgt David.





44. (75v). Ps. 58, 6/7: Das Heer bewacht David; Zweikampf.

45. (77v). Ps. 59, 13/14: Davids Heer brennt Jerga nieder.





46. (78r). Ps. 59, 13/14: Joab vernichtet Zwölftausend.



47. (80r). Ps. 62, 3/4: Davids Gebet in der Einöde.

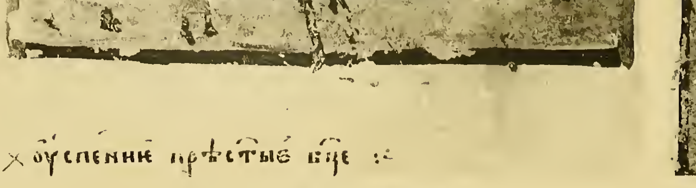


48. (81v). Ps. 64, 6: Gebet des Jeremias.



възоѹтъ нбо въспоють·
·вьспни. пѣ ... въспрємни. ...
высланиєнѣ тєгвнвьсазєлллѩ. поитє
жєнилмєнниє, дадитєславоѹхвалѣн.





49. (82v). Ps. 65, 2/3: Tod Mariae.



50. (84v). Ps. 67, 2/3: Auferstehung (Christus in der Vorhölle.)



51. (85v). Ps. 67, 17: Maria, der Berg.





52. (88v). Ps. 68, 22/23: Kreuzführung.

53. (89r). Ps. 68, 22/23: Kreuzigung.



СЬНИДЕТЬꙖКОДЬЖДЬНАРОУНО∴



54. (92v). Ps. 71, 6: Geburt Christi.



55. (97v). Ps. 76, 2/3: Vision des Jesaias.

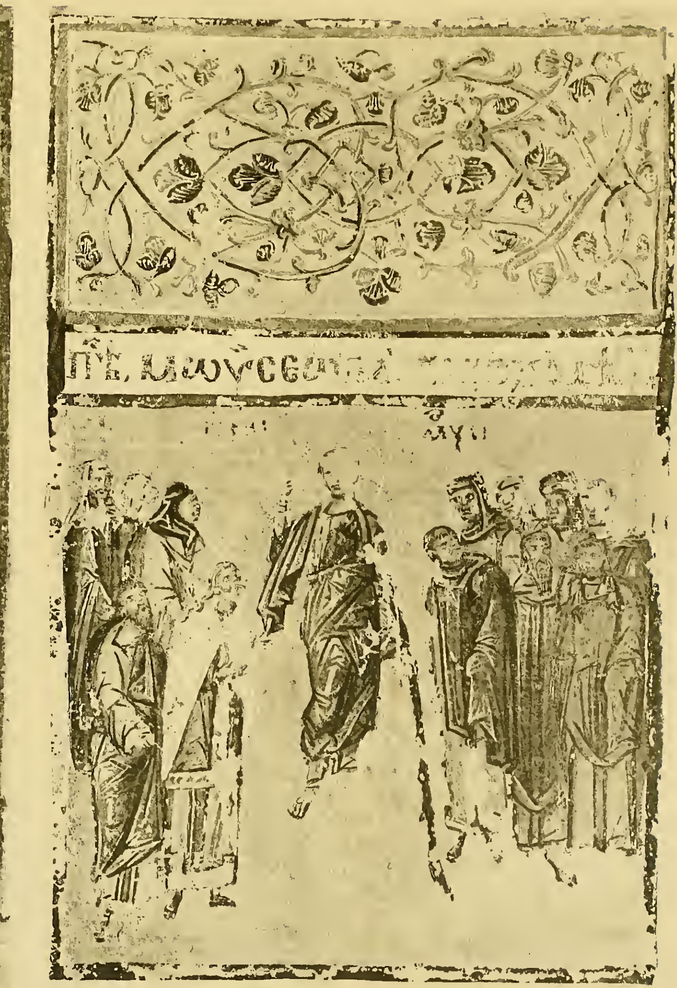


55. Dasselbe nach der Belgrader Hs. 127v.





56. (98r). Ps. 76, 2/3: Christus schlafend, Jesaias und Ezechiel.



57. (99v). Ps. 76, 21: Moses und Aaron lehrend.





58. (101r). Ps 77, 13: Durchgang durchs rote Meer.

59. (102r). Ps. 77, 22: Mosis Wasserwunder.

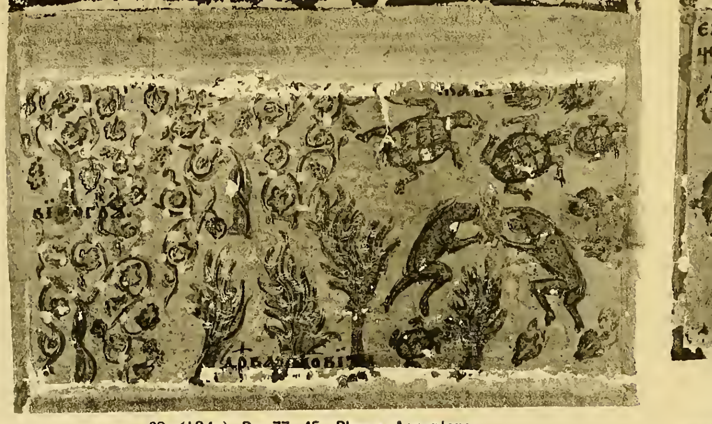




60. (102v). Ps. 77, 22: Das Volk murrt gegen Moses.

61. (103r). Ps. 77, 22: Die Israeliten essend und trinkend.





62. (104v). Ps. 77, 45: Plagen Aegyptens.



64. (106v). Ps. 78, 3/4: Volk überfällt die Kirche.

63. (105r). Ps. 77, 51/52: Tötung der Erstgeburt der Tiere.



65. (107r). Ps. 78, 3/4: Tiere fressen die unbestatteten Menschen.





68. (119r). Ps. 89, 2/3: Moses.

66. (111r). Ps. 82, 13: Die in den Klotz Gespannten.

67. (116v). Ps. 88, 13/14: Verklärung.





69. (124v), Ps. 95, 6/7: David leierspielend und der Tempelbau.



70. (127r). 98, 6: Moses und Aaron lehrend.



Г ноуслышн
млтвоумою.
нвьпльмон
ктеб̏едапрї
деть. нєѿ
вратнлнца
твоєгоѿмле
не. вьнжєднь



71. (128v). Ps. 101, 2/3: Gebet des Bettlers.

73. (132r). Ps. 103, 5: Die Erde mit Tieren, Vögeln, Berg und Wasser.



72. (131v). Ps. 103, 5: Bestellung des Bodens.

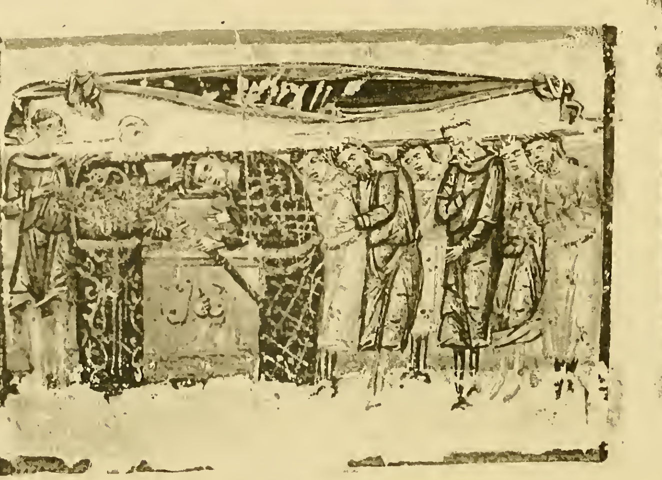
74. (133r). Ps. 103, 26: Die Erde und das Meer mit Schlangen und Schiffen.



И клетвоу свою Исаакоу.



75. (134v). Ps. 104, 9/10: Abrahams Opfer.



76. (135r). Ps. 104, 21/22: Krönung Josefs.



77. (135v). Ps. 104, 21/22: Josefs Einzug in Aegypten.



ІСРЛЬ ВЬ ЕГУПТЬ • ІАКѠВЬ ПРИШЬЛЬСТВОВА ВЬ ЗЕМЛЮ ХАМОВОУ •



78. (136r). 104, 23/24: Jakobs Reise nach Aegypten.

ѸНАЧЕТЬКЬ ВЬСАКОГО ТРОУДА ИХЬ •



79. (137r). Ps. 104, 36/37: Tötung der Erstgeburt der Menschen.





80. (137v). Ps. 104, 36/37: Durchgang durchs rote Meer.



81. (139r). Ps. 105, 17/18: Die Erde verschlingt Dathan.



82. (139v). Ps. 105, 18/19: Tod der Sünder am Berge Horeb.



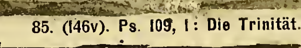


83. (140r). Ps. 105, 20/21: Moses empfängt die zehn Gebote, Schmuckablieferung.

84. (141r). Ps. 105, 30/31: Der Moabiter und Phinees' Rache.







85. (146v). Ps. 109, 1: Die Trinität.



86. (148r). Ps. 111, 7/8: Enthauptung Johannis.



87. (149r). Ps. 113, 3/4: Taufe Christi.

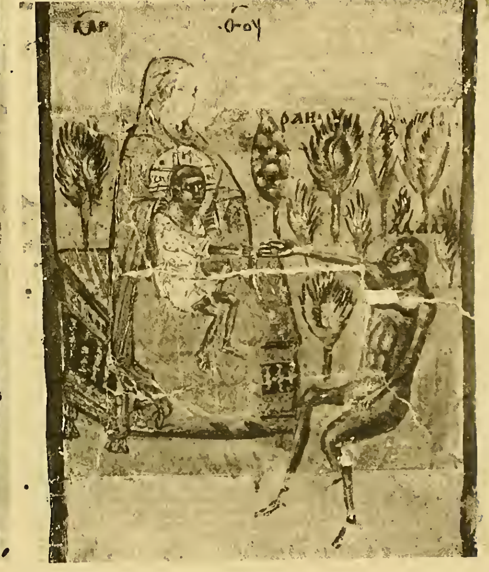




88. (153r). Ps. 118, 2/3: Der Tod des Gerechten und des Sünders.



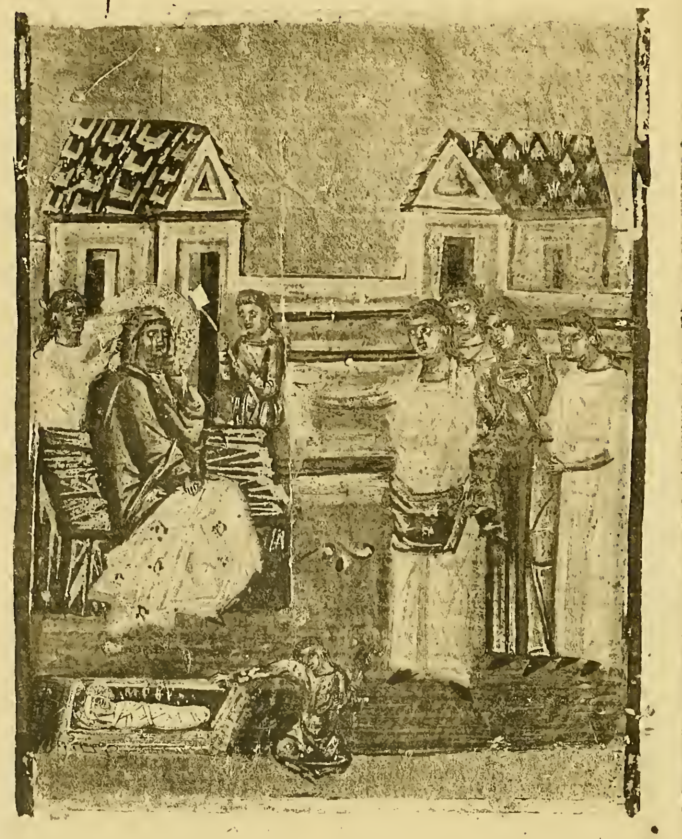
89. (157r). Ps. 118, 73: Christus erbaut Adam.



90. (160r). Ps. 118, 132/3: Christus und Adam, die Erstgeborenen.



Въскрьсни гı въ покоı твоı·
Тъı и кувоте стынıе твоıе·



91. (167r). Ps. 131, 8/9: Geburt Mariae.

Хвалите имѧ гне· хвалите раби га·
стоıещеи вь храмѣ гни вь дворѣх хь до
мѹ бга нашего· хвалите га ıако
багь гь· поите имени его ıако добро·



92. (168v). Ps. 134, 3/4: Lobet den Herrn.





93. (170v). Ps. 136, 1/2: Die Juden trauernd bei Babylon.



94. (175v). Ps. 142, 1/2: Ein Engel beschützt den von Absalon verfolgten David.





95. (181r). Ps. 148, 5/6: Die sieben Himmel.

96. (181v). Ps. 148, 7—10: Tiere und alles Vieh.







97/8. (182r). Ps. 148,11—13: Könige, Leute, Fürsten, Richter, Greise, Jünglinge und Jungfrauen.



99. (182v). Ps. 149, 2/3: Lob des Herrn im Tempel.



и възнесеть кроткые въ спсение.
въсхвалетсе прпобни въ славѣ, и въ
зрадуютсе на ложихь своихь.
възношениа бжиа въ грьтани ихь.
и мьчи обоюдоу остри въ роукахь ихь.



100. (183r). Ps. 149, 6/7: Heilige mit scharfen Schwertern.

чениа въ людехь. свезати цре и
поуты, и славние ихь роучними
окови желѣзними.



сьтвори ти въ нихь соудь написань,
слава сии е въсѣмь прпобнимь его.

101. (183v). Ps. 149, 8/9: Fesselung der Könige und der Edlen.



аллилоуіа. рн. повелѣніе пѣніе сьбор
хвалите бога вь стыих его. хвалн
те его вь оутврьжении силе его.



хвалите на силахь его. хвалите его по
прѣмногомоу величьствию его.

102. (184r). Ps. 150, 1/2: Chor der Märtyrer.

хвалите его вь гласѣ троубнѣмь.
хвалите его вь псалтири и вь гоуслехь.



хвалите его вь тимпанѣ и лицѣ.



103/4. (184v). Ps. 150, 3/4: Lob Gottes mit Posaunen etc.





105. (185r). Ps. 150, 6: Jeder Odem lobet den Herrn.



105. Dasselbe nach der Belgrader Hs. 233r.



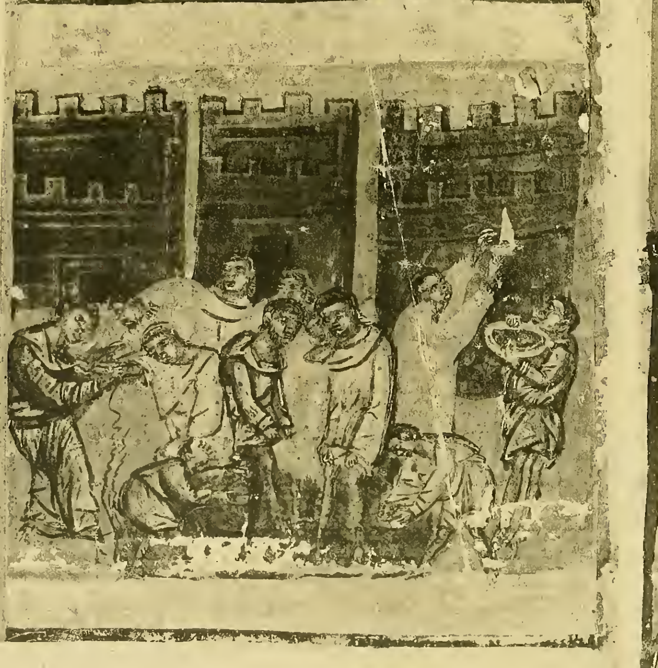


106. (186r). Ps. 151. Jugendtaten Davids.

107. (186v). Mariam, die Schwester Aarons, im Reigentanz.



зглѣ вашеме не обозѣ, прогнѣ
вашеме вь идолѣхь своихь.
И азь раздражоу ихь не ѡ езыцѣ, на е
зыцѣ неразоумнѣ прогнѣваю и.



108. (190r). Deut. XXXII, 21: Strafe für Abgötterei (?), Erbauung des himmlischen Jerusalem (?).

Како поженеть единь тысоущоу



109/10. (191r). Deut. XXXII, 30: Einer verfolgt Tausend, Zwei Zehntausend.





111. (192r). Deut. XXXII, 39—40: Christus, der Alte der Tage.

113. (194r). Hab. III, 2. Der Prophet Habakuk.

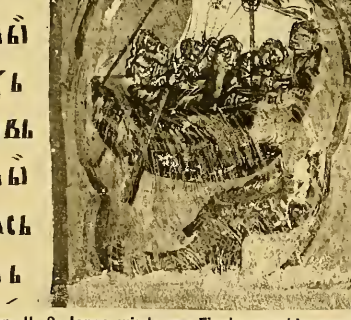


112. (192v). I Reg. II, 1—2. Gebet Hannas, der Mutter Samuels.



114. (195v). Js. XXVI, 9. Jesaias empfängt die glühende Kohle.



115. (197r). Jon, II. 3. Jonas wird vom Fisch verschlungen.



117. (201r). Dan. III, 86—88, Daniel in der Löwengrube.

116. (199v). Dan. III. Die drei Jünglinge im Feuerofen.

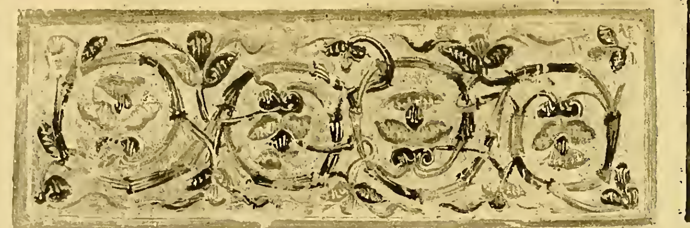


118. (201v). Luc. I, 46. Verkündigung und Heimsuchung.



119. (202v). Luc. I, 68. Geburt Johannes d. T.





Ч ЛВѢКЬ НѢКЫ ИСХОЖДАШЕ ѾЇЕРЛМА ВЬ ЕРИХО. И ВЬ РАЗБОИНИКЫ ВЬПАДЕ. ИЖЕ СЬВЛЬКШЕ И И ЯЗВЫ ВЬЗЛОЖЬШЕ ѾИДОШЕ, ѾСТАВЛЬШЕ И ЕЛЕ ЖИВА :-



120. (203v). Luc. X, 30: Ein Mann fällt unter die Räuber.



Чловѣкъ нѣкыи исхождаше ѿ Ієрусалима въ Ерихо. и въ разбоинникы въпадѣ. иже съвлькше и и язвы възложше ѿидоше, оставльше и еле жива :-



120. Dasselbe nach der Belgrader Hs. 248v.



121. (204r). Luc. X, 31 f: Priester und Lewit gehen vorüber.

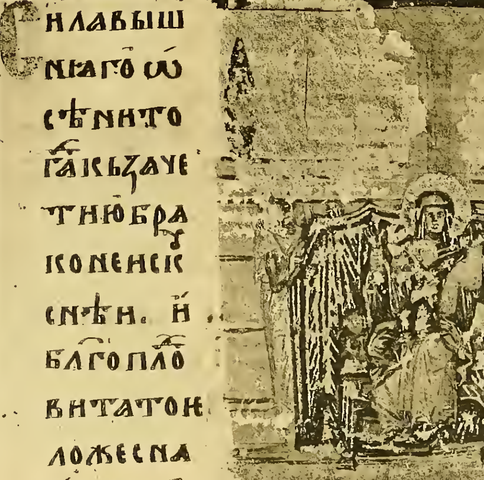


122/3. (204v). Luc. X, 34 f: Der barmherzige Samariter.





124. (210v). 1. (Oikos 1): Verkündigung.



126. (211v). 3. (Oikos 2): Verkündigung am Brunnen.

125. (211r). 2. (Kont. 2): Verkündigung.

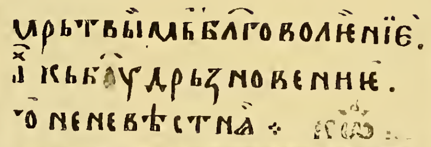


127. (212r). 4. (Kont. 3): Mariae Empfängnis.





128. (212v). 5. (Oikos 3): Heimsuchung.





129. (213r). 6. (Kont. 4): Josef macht Maria Vorwürfe.



130. (213v). 7. (Oikos 4): Geburt Christi und die Hirten.

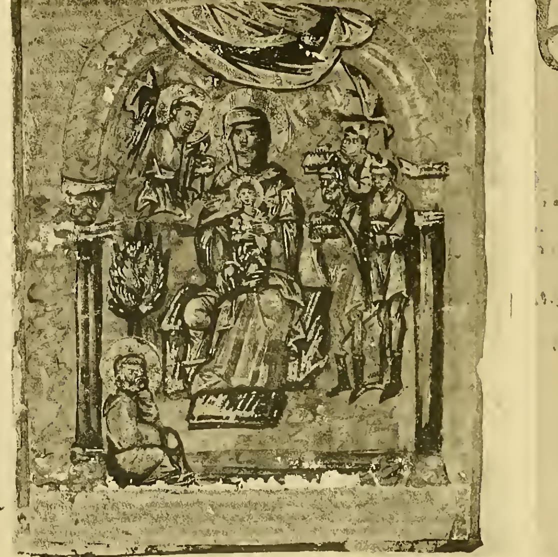




131. (214r). 8. (Kont. 5): Die Magier folgen dem Stern.



133. (215r). 10. (Kont. 6): Heimkehr der Magier.



132. (214v). 9. (Oikos 5): Anbetung der Magier.



134. (215v). 11. (Oikos 6): Flucht nach Aegypten.





135. (216r) 12. (Kont. 7): Darbringung.



136. (216v). 13. (Oikos 7): Christus im Schoofše der Mutter Gottes thronend.

137. (217v). 14. (Kont. 8): Geburt Christi.





138. (218r). 15. (Oikos 8): Christus thronend und in der Glorie.



140. (219r). 17. (Oikos 9): Maria und die Redner.



139. (218v). 16. (Kont. 9): Geburt und Engelverehrung.

141. (219v). 18. (Kont. 10): Christus, der Erlöser der Welt.





142. (Belgrad 258v). 19. (Olkos 10): Maria und die Jungfrauen.
143. (Belgrad 259r), 20. (Kont. 11): Christus im Himmel thronend.
144. (Belgrad 259r). 21. (Olkos 11): Maria, das Licht.





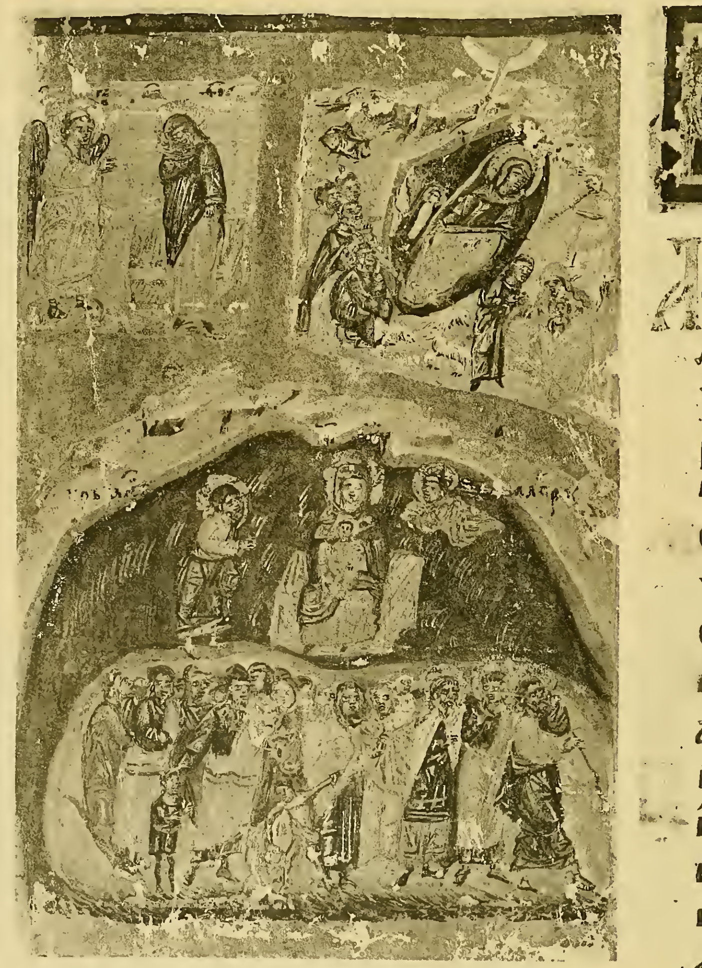
145. (Belgrad 259v). 22. (Kont. 12): Christus bringt die Gnade.



146. (Belgrad 260r). 23. (Oikos 12): Maria wird besungen.

147. (222v). 24. (Kont. 13): Verehrung des Marienbildes.





148. (227r). Maria bei der Verkündigung, Geburt und dem Durchgang durchs rote Meer.



149. (228r). Christus in der Vorhölle und die Engelchöre.













150/1. (228v). Die Frauen und Petrus mit Johannes am Grabe.

152. (229r). Christus erscheint den Frauen.
153. (229r). Die Engel bei Abraham.

154. (229v). Adam und Eva kehren zu neuem Leben zurück.









